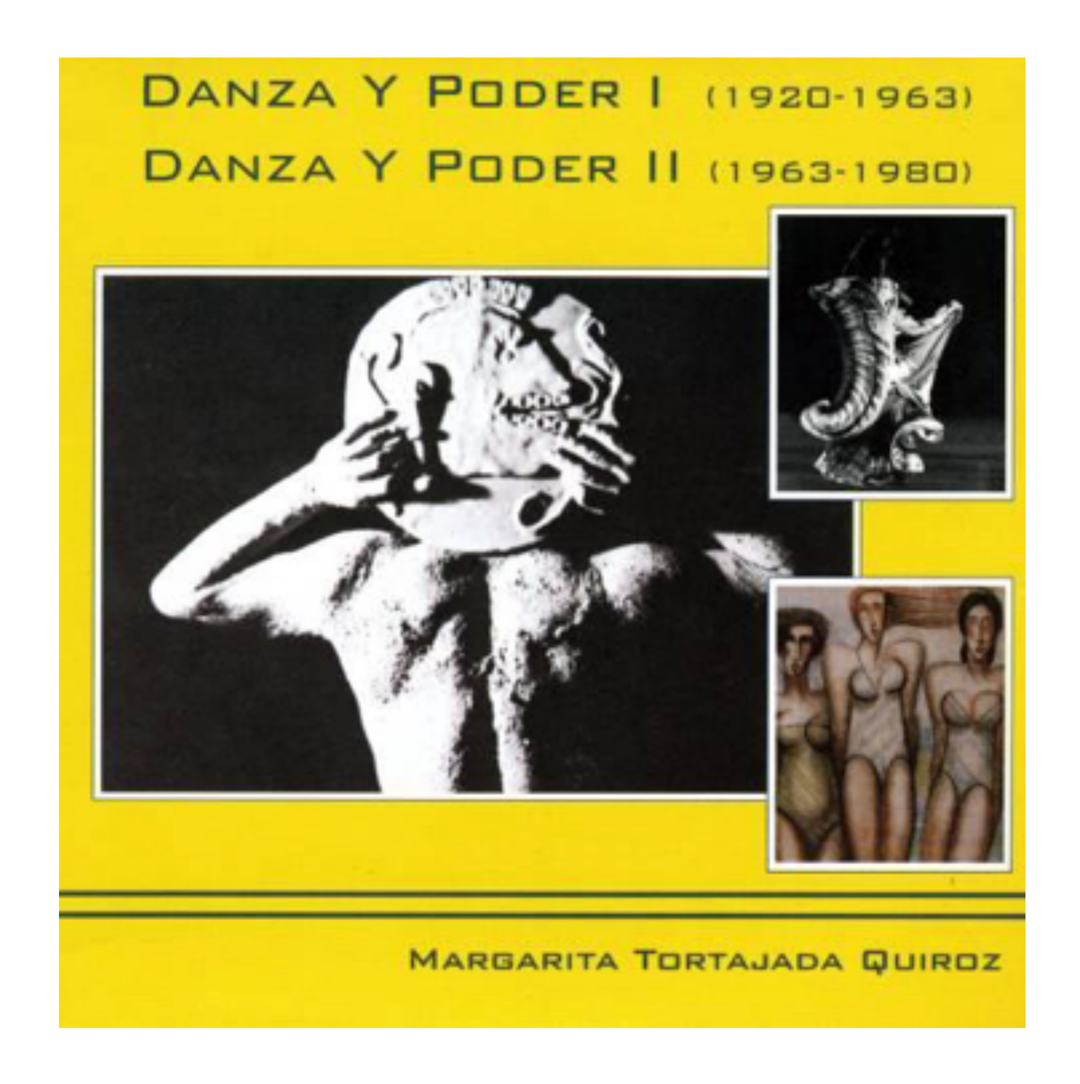















Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita. *Danza y poder I (1920-1963)/Danza y poder II (1963-1980)*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2006.

ISBN: 9709703951

Descriptores temáticos (palabras clave): políticas culturales, danza académica, danza moderna nacionalista, danza en México (1920-1980), cultural policy, academic dance, modern nationalistic dance, Mexican dance (1920-1980).

Agradecemos al maestro Juan Carlos Zúñiga su colaboración
para adecuar la versión en PDF de este título.

# DANZA Y PODER II
# LAS TRANSFORMACIONES DEL CAMPO DANCÍSTICO MEXICANO: PROFESIONALIZACIÓN, APERTURA Y DIVERSIFICACIÓN (1963-1980)

**Margarita Tortajada Quiroz**

A mis hermanas Fabiola, Cecilia y Celia

A mis niños Jorge Roberto, Lucía y Esteban

# ÍNDICE

## CAPÍTULO DOS. CONSOLIDACIÓN Y REBELDÍA. A PESAR DE LA MUERTE, LA DANZA

**CAPÍTULO CUATRO. LA IRRUPCIÓN DEL CUERPO. LA DANZA GANA TERRENO Y LOS APOYOS INEQUITATIVOS**

**PRÓLOGO**

Para escribir un libro como éste se requieren, a un mismo tiempo, trabajo, sensibilidad y paciencia. Podría haberlo escrito un historiador, por supuesto. Sin embargo, a medida que se avanza en su lectura, se advierte que no es la obra de un historiador que, a la manera tradicional, se arrojara a la revisión de archivos (gráficos y hemerográficos), de crónicas o libros. Quien lo escribió estuvo allí, en el lugar de los hechos, como se exige a un testigo de vista. Margarita Tortajada, su autora, debe de haber estado en todos (mejor, en casi todos) los espectáculos que aquí consigna, una testiga activa y atenta, una espectadora que goza de los hechos que describe.

No nos encontramos, pues, frente al trabajo de un historiador frío (si acaso existe un historiador frío, que no se involucre en los hechos que investiga). Es la obra de una mujer que ama su oficio y ama también el objeto que investiga (al que le ha dedicado años de trabajo). En su libro da cuenta de la relación entre la danza y el poder: de qué modo la política cultural (o la falta de esa política cultural) influye en el desarrollo de una disciplina artística, sobre todo si se trata, como es el caso, de un arte vuelto hacia la escena y que exige, por lo mismo, la conjunción de múltiples factores. La danza precisa de vocaciones, digo, de cuerpos ágiles y aptos, y debe satisfacer también las necesidades propias de un escenario. Si para escribir se precisa de inteligencia y destreza, pero también de unos cuantos elementos materiales (en la edad clásica, un estilo y una tablilla de cera; en el Siglo de Oro, una pluma y un papel; hoy, de la luz que nace de la pantalla electrónica), en cambio, para lograr de modo pleno las artes escenográficas, se necesita conjugar todo un trabajo colectivo: el espacio apropiado, los tramoyistas, los músicos y, sobre todo, un concepto definido.

La danza en México, como disciplina artística y profesional, tiene una vida muy corta. Por el contrario, en el territorio que hoy llamamos nuestro, el baile tiene una historia de milenios. El himno sacro, vuelto texto por Bernardino de Sahagún, fue arrancado de su contexto: formaba parte de un conjunto ritual, donde la danza comunitaria, al pie de la pirámide trunca, en la gran explanada, era acompañada por un largo canto que, durante días y noches, entonaba el *chamán*. Mexicas y mayas, purépechas y zapotecas se fundían a la naturaleza que controlaban de modo mítico: se identificaban así con ellos mismos. Bailaban

ensimismados por el canto con el que los embriagaba el sacerdote. Todavía hoy, yaquis y huicholes, coras y nahuas, bailan durante días enteros, fundidos en el marco de un rito ancestral. Sus cuerpos en tensión nos dicen que su danza es lo contrario de un espectáculo. Si estas danzas se arrancan del suelo áspero y polvoso donde se bailan; si se les saca del contexto mítico y religioso en que se producen, pierden toda su fuerza y todo su poder: no están hechas para ser vistas en un escenario, son enemigas de la ostentación; no son arte en un sentido estricto. Nosotros, los occidentales, las podemos considerar monótonas y hasta repetitivas: es que tienen necesidad de serlo, ya que forman parte de un rito y son incluso, en cierto sentido, una plegaria.

A lo largo de la Colonia y de nuestra vida independiente, el pueblo de México ha bailado, por diversión o por placer, al ritmo de instrumentos refinados o toscos: desde tambores y palmas hasta orquestas. Pero es muy distinto bailar en un salón o en una casa que en un escenario, en un foro profesional, y ante un público exigente y cultivado. Para el desarrollo de una danza artística y profesional se precisa del apoyo directo del Estado, de una política cultural (o del patrocinio privado en dimensiones mayúsculas). No existe un solo país en el mundo contemporáneo donde pueda sostenerse por sí y ante sí, sin patrocinios públicos ni privados, una orquesta sinfónica o un cuerpo de ballet (sea en Estados Unidos o en Mónaco). El libro de Margarita Tortajada pone el acento en este problema: nos muestra cómo la política cultural influye sobre la danza en México; de qué modo la permite o la deteriora.

La danza moderna mexicana surge a finales de los años treinta, por influencia directa del concepto que sobre el movimiento del cuerpo humano había elaborado la escuela norteamericana de la danza, en abierta oposición a la danza clásica. El bailarín más relevante del México actual, José Limón, nacido en Sinaloa, pudo desarrollar su arte sólo en Nueva York, al lado de su maestra Doris Humphrey. Es obvio que Limón heredó el concepto de danza contemporánea que nació en los albores del siglo XX, un concepto que venía de Isadora Duncan. En México, dos pintores (ni coreógrafos ni bailarines: dos pintores), Miguel Covarrubias y Santos Balmori, crearon ese nuevo concepto: el de *danza moderna mexicana*.

¿Qué debería destacarse en ese concepto? ¿Lo *moderno* o lo *mexicano*? ¿Ambos? Según Covarrubias y Balmori, lo moderno y lo mexicano, lejos de oponerse, son

complementarios. Covarrubias, igual que José Limón y Rufino Tamayo, trabajó en Nueva York, el centro del arte contemporáneo (París había sido desplazado como eje del arte mundial). Lo *moderno*, lo *contemporáneo* pasó por el tamiz del concepto norteamericano de la danza (y de la etnografía, pues no debe olvidarse que Covarrubias visitó la isla de Bali, en donde recogió un material etnográfico de primer orden, y por si lo anterior fuera poco, escribió libros decisivos para entender el arte contemporáneo. Sus libros son de arte y de antropología cultural: *Island of Bali* —publicado en 1937—, *The Eagle*, *the Jaguar and the Serpent* —de 1954— e *Indian Art of Mexican and Central America* —de 1957). En Covarrubias, por lo tanto, el concepto de lo *mexicano* adquiría una clara connotación etnológica: provenía de su formación científica y de su cultura neoyorquina.

La escuela mexicana de danza moderna se sintió de súbito la heredera (o la continuadora) de otras expresiones artísticas que se habían producido en diversos espacios de la cultura, sobre todo en la pintura mural, la gráfica popular y la novela de la revolución. Fueron dos maestras norteamericanas, Anna Sokolov y Waldeen, quienes sembraron esa semilla en los bailarines de México. José Limón vino a México en el decenio de 1950; su presencia en la escena fue todo un acontecimiento, mejor, una verdadera revolución.

Por esa época, los músicos y los pintores más destacados de México habían unido su trabajo al de coreógrafos y bailarines, respondiendo a la convocatoria de Covarrubias y Balmori: era todo un renacimiento artístico. Había una política cultural clara y definida. El Estado apoyaba, desde las instancias oficiales, esa clase de danza, este tipo de coreografías. La pluralidad artística exigía, sin embargo, otra orientación, más amplia y más abierta. Poco a poco se diversificaron los apoyos y nacieron nuevas tendencias. Un grupo de danza se dividía en dos o más; otros bailarines nacían. El Estado cambió de estrategia y dio sus recursos a la danza clásica. Al mismo tiempo, se multiplicaron los grupos de danza contemporánea, que alcanzan ahora la cifra de dos centenares en toda la república. De modo paralelo, la Academia de la Danza Mexicana, del INBA, diversificó sus planes y programas y ofreció tres carreras: la de folclor, la de danza contemporánea y la de danza clásica. Por si lo anterior fuera poco, el eje de la creación artística se desplazó y ya no tuvo por centro sólo a la capital del país. Ocurrió con la danza lo mismo que ha sucedido con otras disciplinas artísticas. En los estados hay ahora pujantes focos de creación. Oaxaca, por ejemplo, posee un perfil propio y definido en artes plásticas. En Veracruz y Michoacán, en

Nuevo León y Sinaloa, en la frontera norte del país (destaca lo que se hace en Tijuana), hay ahora escuelas de música y de danza. Se multiplican las orquestas y hay festivales artísticos en varios estados de la república. Es cierto, empero, que los niveles de calidad están todavía lejos de ser los óptimos. Pero no es menos cierto que cada día se exige más de los artistas y que éstos, a su vez, exigen más de sí mismos. Es probable que, si estas tendencias continúan, el nivel de los grupos artísticos se eleve.

De todo esto es testimonio el libro de Margarita Tortajada, por tantas razones básico en la investigación de la danza en nuestro país. Hay que saludarlo como una aportación decisiva.

**JAIME LABASTIDA**

(El Colegio de Sinaloa, Academia Mexicana de la Lengua, Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, Asociación Filosófica de México y Siglo XXI Editores)

México, septiembre de 2004

# INTRODUCCIÓN

El campo dancístico mexicano actual es resultado del trabajo de numerosos artistas, escuelas y compañías que han impulsado propuestas educativas, escénicas y políticas, y de la definitiva influencia que el Estado ha ejercido mediante los presupuestos, la burocracia cultural y sus difusas (aunque en muchos casos determinantes) políticas culturales.

Uno de los periodos del siglo XX menos estudiado son las décadas de los sesenta y setenta, cuando el campo sufrió importantes transformaciones en su concepción, estructura y formas organizativas. La época hizo aportaciones al conocimiento y reconocimiento de la historia y dinámica propias de la danza escénica mexicana, así como de sus relaciones con las esferas del poder.

Retomar esas relaciones es central, porque la danza escénica profesional (tal vez más que las otras artes) ha sido afectada directamente por las políticas gubernamentales. Esto, debido a sus necesidades específicas (educativas, infraestructurales y de difusión), que han imposibilitado a los artistas de la danza mantenerse alejados del poder, a pesar de sus intentos por romper esa "dependencia" y por establecer otros modos de relación, además del subsidio.

Este libro es la segunda parte del trabajo iniciado en *Danza y poder*, publicado en 1995. Abarca el periodo de 1963 a 1980, dictado por el desarrollo del campo dancístico mexicano: arranca en 1963 porque vivió importantes cambios derivados de las políticas culturales del Estado; fue desintegrada la compañía oficial de danza moderna para formar una nueva de danza clásica, y con ello se reacomodaron las fuerzas. La decisión no era arbitraria, no nada más; expresaba una modificación de la concepción sobre la danza en el país: agotadas una ideología nacionalista en la esfera estatal y una propuesta artística con esas aspiraciones en la danza moderna, así como en las innovaciones que ésta introducía, "inadecuadas" para esa concepción, se impuso una visión "cosmopolita" y "culta" del quehacer dancístico. La danza clásica, que por casi dos décadas había sostenido su independencia y casi autosuficiencia, y que sí cumplía con esa visión, se incorporó al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la institución cultural medular del gobierno mexicano desde 1946, con el Ballet Clásico de México.

A lo largo de la década de los sesenta, aun sacudida por las nuevas ideas liberadoras y combativas, la danza clásica afianzó su posición y sus logros artísticos cobijada por el INBA. La danza folclórica, representada por numerosas compañías pero principalmente por el Ballet Folklórico de México (BFM), mantuvo su fuerza y empuje en los ámbitos nacional e internacional. La danza moderna buscó nuevos caminos expresivos y formas de supervivencia; el Ballet Nacional de México ocupó la posición hegemónica, aunque compartió su espacio con el Ballet Independiente (surgido en 1966) y otros grupos. A pesar de ser pequeños y tener corta vida, muchos de ellos fueron laboratorio de experimentación que enriqueció al género, el cual cambió sustancialmente al pasar de la danza moderna a la contemporánea y reivindicar "lo universal" frente al nacionalismo del periodo anterior.

En los años setenta, ante la "apertura democrática" del régimen echeverrista, muchas instituciones gubernamentales abrieron sus puertas a las artes y a la danza en particular, apoyando escuelas, foros, programas de difusión, etc. Éstos nacían del empuje de los bailarines y coreógrafos, también del populismo del gobierno en turno. De éste surgió la iniciativa de crear una institución representativa que aglutinara a los artistas de la danza; no logró consolidarse pero hizo visible la lucha interna del campo dancístico y sus desavenencias con la burocracia cultural. La década también fue la del impulso hacia una mayor profesionalización del artista de la danza, la sistematización de la enseñanza, el fortalecimiento de la técnica (escuela cubana de ballet y técnica Graham) y la llegada de otras (como la de Nikolais); del surgimiento de grupos con ideas renovadoras (como el Ballet Clásico 70, el Taller Coreográfico de la Universidad y Expansión 7); del enfrentamiento de diversas propuestas para formar bailarines; de la inestabilidad en el INBA; del nacimiento de numerosos grupos de danza folclórica y el fortalecimiento de algunos ya existentes; de la nueva cultura del cuerpo promovida por la protesta juvenil, y de la apertura al exterior, gracias a lo cual se retomaron otros movimientos y tendencias dancísticos, que los artistas nacionales reelaboraron en función de sus necesidades expresivas.

Más tarde vendría el *boom* petrolero y su refracción en el mundo artístico y cultural, simultáneos a la reconfiguración de fuerzas que llevaría a un *boom* de la danza (principalmente de la contemporánea). Se diversificaba el capital dancístico, proceso que mucho debe al BFM por su apertura a nuevas propuestas escénicas y de formación de

bailarines, así como al trabajo que marginalmente desarrollaron los bailarines y coreógrafos contemporáneos en busca de su propio lenguaje y especificidad. También vendrían la derrama económica que permitió apoyos antes impensables; la aparición de nuevos foros oficiales e independientes; las diversas instituciones y el estímulo a tendencias específicas que condujeron a enfrentamientos entre los artistas y de éstos con los funcionarios culturales; la difusión de la cultura en las dependencias gubernamentales y universidades, que dio lugar a un mayor acercamiento de la población, como público o como practicante de la danza; la utilización de esas mismas instituciones por los artistas de la danza para contrarrestar el monopolio del INBA y hacerse de fuentes de trabajo y espacios de desarrollo; el rechazo al virtuosismo y la apuesta de muchos artistas por la expresividad sobre la técnica; el reconocimiento del valor de la experimentación y el cuestionamiento permanentes; la lucha entre dos grupos dentro del INBA por imponer su visión de la promoción artística; la búsqueda de nuevos públicos; la publicación de libros fundamentales para la danza mexicana, y la creación de la primera revista especializada en el tema.

En el mundo, la sociedad se reabría al cuerpo, se difundía la danza en el cine y la televisión, y se formaban las ideas de la danza posmoderna y la danza-teatro (entre otras). En México, en 1980 se entregó el Primer Premio Nacional de Danza (cristalización del *boom* dancístico), se recibió la visita de dos compañías extranjeras que influirían en el trabajo de los mexicanos (las encabezadas por Pina Bausch y Jiri Kylian) y se dio el impulso definitivo al Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, que un año más tarde tendría su primera edición.

El desarrollo del campo dancístico, el empuje de los nuevos grupos que salieron de la órbita de las compañías hegemónicas y las rupturas dentro de éstas diversificaron y ampliaron el campo, atrajeron a muchos nuevos participantes, mostraron una mayor pluralidad de propuestas y señalaron los caminos que en las décadas de los ochenta y noventa seguiría la danza escénica mexicana.

De los fenómenos esbozados da cuenta este trabajo centrándose principalmente en la ciudad de México, aunque recupera las actividades de algunos de los grupos y artistas más importantes en el resto del país. Sobre estos últimos debe recalcarse la enorme labor en que se empeñaron maestros, coreógrafos y bailarines, pues además de las carencias

comunes del campo, enfrentaron la ignorancia de autoridades, público y comunidad artística de diversas ciudades, obstáculos que sortearon hasta convertir varios puntos del país en bastiones de la danza.

Este trabajo se limita a la danza escénica profesional de las ramas clásica, moderna-contemporánea, folclórica y, en menor medida, española, siguiendo la división generalizada en el campo. Aborda las diferentes escuelas sin ahondar en ellas, aunque sí trata sus propuestas escénicas, pues el profesionalismo no está supeditado a razones económicas, sino a la calidad y reconocimiento dentro del campo.

Asimismo, se estudia la época según regímenes sexenales, pues cada uno ha instrumentado una política cultural más o menos definida, como lo explicó Carlos Chávez, lo cual, por otra parte, no ha conllevado la cancelación de la dinámica propia de la danza escénica. En los años cincuenta Chávez, uno de los compositores y directores mexicanos más notables y primer director general del INBA, se refirió a esta realidad:

Fijar ciclos de desarrollo artístico en relación con los fenómenos político-sociales del país, o lisa y llanamente con los cambios de gobierno, no obedece a una idea rebuscada o arbitraria, la verdad es que así han sido las cosas. Por una parte, nadie puede dudar que los fenómenos político-sociales de la segunda decena del siglo hayan conmovido desde sus fondos la vida y el desarrollo de México. Por otra, el gobierno de la nación ha sido siempre el impulsor único de todos los intentos educativos y culturales de significación, ya sea administrándolos directamente, o subsidiando en forma más o menos amplia esfuerzos independientes. No ha existido todavía en toda la historia de todas las artes en México un esfuerzo importante de un grupo totalmente independiente o de oposición.[1]

Además, esa periodización sexenal refleja la falta de continuidad de los proyectos que ha imperado en el área cultural y la fragilidad de muchos de los organismos dedicados al arte y la cultura, que han aparecido y desaparecido con los diferentes gobiernos.

## El campo dancístico

Al igual que en *Danza y poder*, en este trabajo estudio las transformaciones del campo dancístico mexicano en función de los planteamientos de Pierre Bourdieu según su concepto de *campo*: ordena a la sociedad a partir de campos, de “universos particulares” que enriquecen el análisis de los niveles estructura-superestructura y social-individual.

[1] Carlos Chávez, “50 años de música en México”, en *México en el arte*. *Crónica de medio siglo 1900-1950* núm. 10-11, INBA, México, 1951, p. 216.

Para Bourdieu los artistas son sujetos que expresan su cultura y sociedad en forma de refracción y no de determinación, y tienen espacio para desarrollarse individualmente; las obras artísticas son al mismo tiempo resultado de la creatividad individual y productos sociales. El ámbito en que se mueve el artista goza de autonomía relativa respecto al resto de la sociedad y sus procesos, dada por el capital específico que construye y comparte, y la lucha por su apropiación, que determina la consolidación de ese universo particular.

Durante su desarrollo histórico, el campo dancístico profesional, educativo y escénico ha acumulado su propio capital, constituido por conocimientos, técnicas, repertorios, escuelas, prácticas, creencias y lenguajes, que lo hacen singular y específico. Sus agentes e instituciones comparten ese capital y son cómplices de la existencia del campo; son los especialistas de ese quehacer y, además, se relacionan entre sí por el sistema de tradiciones, rituales, compromisos y otras obligaciones no artísticas que contribuyen a su lógica propia y específica. Son los bailarines, maestros, coreógrafos, directores, promotores, escenógrafos, diseñadores, productores, técnicos, cronistas, críticos y público seguidor.

Al tiempo que son "cómplices", los agentes e instituciones sostienen una lucha interna por el poder y el prestigio: unos para conservarlos, otros para acceder a ellos. Esa lucha antagónica constante abre las posibilidades para que, dentro de la propia estructura, se produzcan prácticas que la reorganicen y transformen, es decir, impulsen su desarrollo. Así, la danza escénica es un lenguaje y una práctica sociocultural que sigue la lógica del poder (fuerza, dominación, resistencia), vivida por los artistas y sus cuerpos.

Los procesos de acumulación de capital dancístico, de especialización y de lucha interna han permitido que, a lo largo de su historia, el campo se haya modificado de acuerdo con sus necesidades internas y con el influjo del mundo social sobre él.

Estudio el campo dancístico mexicano, a sus agentes e instituciones inmersos en esa lucha interna, donde muestran sus antagonismos e incorporan elementos innovadores. Cada agente e institución ha tomado su posición en esa lucha, sea para conquistar o para conservar el poder. Su producción no sólo ha tenido fines educativos, artísticos y expresivos, sino que la ha guiado la necesidad de legitimar su trabajo, de diferenciarse de las y los otros artistas, de consolidar su posición frente a éstos y las instituciones. Su lucha ha asumido formas específicas, y se ha dado por la búsqueda de puestos directivos, por

obtener mayor reconocimiento y apoyos, por subordinar a otras corrientes: por ejercer el poder y continuar su trabajo creativo.

El campo dancístico y su dinámica propia no pueden desvincularse del Estado y la sociedad toda, por lo que se requiere estudiar sus relaciones, influencias, determinaciones y espacios de autonomía. El Estado y su poder no pueden reducirse a una fría racionalidad ideológica surgida de las luchas entre dominantes y subalternos. La legitimidad del Estado se alcanza por las redes imaginarias del poder político, expresadas en los ámbitos artístico y cultural, los cuales permiten que se estructure una nación.

La cultura y el arte son elementos de cohesión social y factor de construcción del poder; sin embargo, y a pesar de ser su impulsor, el Estado mexicano ha sido incapaz de desarrollar un proyecto sólido y riguroso, así como de implantar políticas culturales coherentes, si bien ha aprovechado su injerencia en estas áreas para consolidarse.

Aunque sin una influencia mecánica sobre el campo dancístico mexicano, los diferentes gobiernos, con sus discursos políticos y burocracias culturales han pesado en éste por medio de sus instituciones, políticas culturales y personalismos. En tanto, los artistas han establecido alianzas y negociaciones con las burocracias en turno para desarrollar sus proyectos creativos y políticos.

**Las fuentes y el pasado inmediato**

Aunque en la memoria de los actores del campo dancístico las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado parecen haberse borrado, se eluden o por lo menos se miran muy lejanas, el hecho es que trabajar con ese periodo significa hacerlo con la inmediatez.

Viene al caso Alfonso Reyes, para quien "el pasado inmediato es, de alguna forma, el enemigo".[2] Según Enrique Krauze tenía razón, en la medida en que se carece de una "perspectiva frente a los acontecimientos", de bibliografía adecuada y de valiosos documentos para su estudio. Con las fuentes aquí utilizadas he buscado vencer a dicho enemigo; son bibliográficas, hemerográficas, de archivo, testimoniales y, en menor medida, iconográficas. Las primeras son escasas, textos publicados sobre la historia de la danza y los diversos regímenes políticos del periodo.

[2] Alfonso Reyes cit. en Enrique Krauze, *La presidencia imperial*. *Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, 1997, p. 463.

Las hemerográficas, profusamente utilizadas, provienen del periodismo cultural y de "sociales" de diarios y algunas publicaciones periódicas. Estas fuentes tienen especial importancia porque guardan la inmediatez del hecho dancístico (cuya naturaleza es precisamente ésa) y expresan la lucha interna del campo. La mayoría de los cronistas de la época no tenía especialidad en el área de danza: muchos sólo reseñaban funciones y temporadas; otros escribían indistintamente sobre música, teatro, ópera y danza; otros expresaban abiertamente sus predilecciones sin mediar un análisis de la obra, y otros, muy pocos, poseían las herramientas para llevar a cabo su labor crítica y de orientación del espectador y del propio artista.

Ya que críticos y cronistas son parte del campo dancístico, participan en la lucha interna e impulsan propuestas artísticas y políticas, por lo que no es extraño encontrar escritos cuyo objetivo fuera legitimar o atacar (incluso sin sustento) a artistas, obras o compañías. Lo mismo sucedía en otros campos, como el musical, donde según uno de sus críticos sólo algunos colegas tenían conocimientos sólidos de la materia, mientras que los demás eran un "pequeño ejército de heroicos críticos" cuyo único "interés común" eran "poder, egolatría, dinero", frente a los cuales "desaparece todo interés humano y artístico".[3]

Afirmaciones similares se hicieron sobre la crítica dancística; incluso, los hubo más radicales, como los de Guillermina Bravo (nadie más crítica contra la crítica que ella), que se han recuperado en este libro; los de Gloria Contreras, quien señalaba la necesidad de "una nueva generación" de críticos e historiadores especializados;[4] los de Jorge Alberto Lozoya, quien afirmó que no había siquiera cinco personas que pudieran escribir sobre danza "sabiendo lo que están haciendo";[5] o los de Ana Mérida, quien no sólo negó que hubiera "verdaderos críticos" de danza, sino que los acusó de modificar continuamente sus

---

[3] O'Farril, "Ballet Clásico de México", en *Impacto* núm. 1077, México, 21 de octubre de 1970.

[4] Gloria Contreras en "Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad", en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 1972, p. 26.

[5] A propósito del suplemento de danza que editó, dijo que sólo había encontrado a dos críticos, ninguno de danza folclórica, "porque a pesar de estar absolutamente en el candelero, el género no parece merecer el respeto de los profesionales de la danza. Sólo sugieren que sobre Amalia Hernández habría algo que decir ya que al fin y al cabo es uno de los pocos monstruos de la danza nacional; sólo que todo mundo nos indicó que lo que hay que decir sobre el BFM ya lo imprimió doña Amalia en 20 idiomas y lo repartió por todo el mundo". Jorge Alberto Lozoya, "Querer no siempre es poder", en suplemento *El Gallo Ilustrado* núm. 567, de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973.

criterios "tal vez porque no han recibido ayuda económica por falta de subsidio que los inspire" (refiriéndose a uno en concreto).[6]

Sin embargo, hay importantes excepciones, que aunque hacían explícitas sus preferencias por alguna compañía o corriente, sustentaban sus puntos de vista en conocimientos amplios sobre el hacer y logros artísticos; cuestionaban con la misma vara a todos los artistas y señalaban aspectos fundamentales para el creador y el espectador, ayudándolos así a apreciar, disfrutar y analizar la danza. Esta madurez se percibió a mediados de los setenta, cuando la crítica había adquirido "un nivel más alto" con la colaboración de los artistas, aunque "sin haber sido superado del todo el tono simplemente informativo" ni "abandonado en definitiva el tono de la nota de sociales".[7]

El resto de las fuentes de este trabajo son de archivo, expedientes de artistas y compañías custodiados en el CENIDI Danza y la Biblioteca de las Artes, así como de algunos artistas y funcionarios que me permitieron usarlos. Las testimoniales son en su mayoría las entrevistas "Charlas de Danza", del proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo XX (coordinado por Felipe Segura), y otras realizadas por mí. Tomé las iconográficas de diversas colecciones de fotografías y videos, así como de la escasa danza viva sobreviviente del periodo.

[6] Ana Mérida en Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960. El periodista al que hacía referencia era Luis Bruno Ruiz.
[7] Manuel Blanco, "Promesas de la danza", en *El Nacional*, México, 7 de enero de 1975, p. 17-C.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco la colaboración en este trabajo de las tantas personas que me apoyaron con sus valiosos comentarios y me facilitaron diversos materiales.

A mis amigas y amigos que me brindaron su tiempo, materiales y apoyo, Aurora Agüeria, Norma Batista, Mirta Blostein, Valentina Castro, Maurice Dejean, Luis Fandiño, Alejandra Ferreiro, Alicia Montaño, Gladiola Orozco, Soledad Ortiz, Evangelina Osio, Maya Ramos, Rosa Reyna, Lidya Romero, María de Jesús Serrano y Alan Stark. A Ricardo Reynoso, director de la Biblioteca de las Artes, durante el proceso de búsqueda; a todo el personal de ésta por sus atenciones y por permitirme el acceso sin obstáculo a todo tipo de material, y a Patricia Ruíz, coordinadora de Documentación del CENIDI Danza, quien también me dio todas las facilidades para revisar los archivos.

Mi reconocimiento particular a Patricia Aulestia por facilitarme sus numerosos y valiosos archivos, así como a Kena Bastien, Lin Durán y Guillermo González Aranda, quienes de manera desinteresada hicieron grandes aportaciones a este trabajo, y a Jaime Labastida, por su valioso tiempo.

De manera muy especial agradezco a los maestros Nellie Happee, Xóchitl Medina, Tulio de la Rosa y Felipe Segura, quienes leyeron con cuidado el borrador de este libro y me dieron sus observaciones; y a Dolores Ponce por su amistad, su permanente estímulo y su acuciosa revisión y corrección.

# CAPÍTULO UNO. LA IMAGEN COSMOPOLITA Y LA RUPTURA: NUEVAS POLÍTICAS, NUEVAS PROPUESTAS

## I. Un régimen estable y moderno

En 1958 subió al poder Adolfo López Mateos, "el gerente de relaciones públicas"[1] cuyo régimen logró la estabilidad social para apuntalar al país hacia la modernización. En lo económico impulsó el modelo de desarrollo estabilizador, consiguió el "milagro mexicano" y el crecimiento sostenido de 6%. En lo político fortaleció al sistema y recurrió cuantas veces fue necesario a la represión de movimientos democráticos que amenazaban la tranquilidad política y social, como el ferrocarrilero en 1959 o el campesino, encabezado en 1962 por Rubén Jaramillo, quien murió acribillado junto con su familia.[2]

Siguiendo el precepto del nacionalismo revolucionario, que nunca abandonaron los gobiernos priístas a pesar de las variaciones en su significado, se nacionalizó la industria eléctrica; se fortaleció el papel del Estado en la economía; se promovieron importantes obras de infraestructura, y se establecieron políticas fiscales, comerciales y monetarias que atrajeron capitales mexicanos y extranjeros, permitieron el proteccionismo de la industria y robustecieron al peso.

El régimen descubrió el valor y prestigio de la política exterior, que se convirtió en un aspecto prioritario y llevó a López Mateos (llamado "López Paseos") a viajar por el mundo y recibir a numerosos dignatarios. Sus constantes recorridos dieron pie a uno de los chistes más populares del sexenio, que adjudicaba dos únicos puntos a su agenda: "o viaje o vieja".[3] Un total de 23 jefes de Estado y de organismos internacionales visitó el país en el periodo 1958-1964,[4] entre quienes destacaron John F. Kennedy (varias veces), la reina Juliana de Holanda (amiga personal de la familia López Mateos-Sámano), el mariscal Tito, Nehru y Charles de Gaulle. Éste elogió en 1964 la "revolución institucional" mexicana,[5] que garantizaría la continuidad de los gobiernos priístas por más de siete décadas y que en el sexenio lopezmateísta parecía tener un "estilo liberal".[6]

A pesar de las buenas relaciones que México estableció con Estados Unidos, el gobierno retó a ese país al reconocer a la Revolución Cubana e incluso identificarla, en el discurso, con la Revolución

[1] Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, 1997, p. 15.
[2] Olga Pellicer de Brody y José Luis Reyna, *El afianzamiento de la estabilidad política*, *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960*, vol. 22, El Colegio de México, México, 1978, p. 218.
[3] Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 273.
[4] Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, Ed. Océano, México, 1999, p. 314.
[5] Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 264.
[6] Olga Pellicer de Brody y Esteban L. Mancilla, *El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960*, vol. 23, El Colegio de México, México, 1988, p. 112.

Mexicana. Ello acentuó ese "estilo liberal y de izquierda que dio la tónica del gobierno",[7] pero que perdería luego de la represión al movimiento ferrocarrilero y un año después, en agosto de 1960, al estudiantil.

Durante esa década hubo en México un acelerado incremento demográfico y concentración de la población migrante del campo en las ciudades. Las clases medias urbanas crecieron, impusieron sus preferencias culturales pro estadounidenses y desvalorizaron el nacionalismo revolucionario y la ideología oficiales. Desde los años cincuenta el nacionalismo se había vuelto sinónimo de demagogia; las representaciones de "lo mexicano", "lo propio", se hicieron a un lado, atenuaron o (en el mejor de los casos) comercializaron, transformadas en *mexican curious*. Las causas: el proceso de "norteamericanización" del mundo, la desaparición de estímulos para el "redescubrimiento nacional", las nuevas tendencias internacionales y el agotamiento de los mitos de la Revolución Mexicana en el discurso burocrático.[8] "Atrás había quedado el nacionalismo cultural, atrás el atractivo cultural del charro y el indio, de las jícaras y las banderas tricolores, de la mística de la Revolución y de su utopía, pues ¿cómo podían caber esas preocupaciones en medio del optimismo y de la modernidad, de las seguridades del progreso?".[9] Las clases medias tenían "terror ante la perspectiva de identificarse con el folclor y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour y prestigio",[10] por lo que anhelaban volverse modernas y cosmopolitas.

La cultura se convirtió en garante de prestigio y apareció el "desarrollismo cultural", contraparte de ese nacionalismo desgastado. Fue el momento de la apertura a las vanguardias, a la filosofía existencialista, al rocanrol (aunque se le consideró "subversivo"), las "rumbeadas" y Ray Coniff. En la ciudad de México los supermercados se pusieron de moda, al igual que la Zona Rosa, aunque la vida nocturna se constriñó al "*dead line* uruchurtiano de la una de la mañana". Se construyeron el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Antropología (1964), entre otros, porque la cultura implicaba modernidad. Alrededor del ex presidente Lázaro Cárdenas se formó el Movimiento de Liberación Nacional, al que se adscribieron militantes de izquierda no comunista e intelectuales: Enrique González Pedrero, Francisco López Cámara, Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes, Pablo González Casanova, entre otros, que en su mayoría escribían en la revista *Política*.[11]

Carlos Fuentes inauguró la "modernidad literaria" al publicar en 1958 *La región más transparente*, en la que "se rehúsa a los tabúes imposibles del nacionalismo literario para captar,

[7] *Ibidem*.
[8] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. IV, El Colegio de México, México, p. 415.
[9] Sara Sefchovich, *op. cit*., p. 326.
[10] Carlos Monsiváis, *op. cit*., p. 415.
[11] José Agustín, *Tragicomedia mexicana I*, Ed. Planeta, México, 2002, p. 194.

aprehender la situación nacional".[12] Autores como Vicente Leñero (premiado en 1963 por *Los albañiles*), José Revueltas y Jaime Sabines fueron criticados o soslayados por la "mafia literaria", a cuyos integrantes Daniel Cosío Villegas había acusado de sentirse "depositarios de la cultura mexicana" y con derecho de exclusividad para hablar en su nombre. Esa "mafia" rechazaba el provincianismo y el chovinismo ("los cargos más terribles que podían pronunciar", según José Agustín) y se lanzó a la creación de obras de gran calidad, pero también a campañas de "autoexaltación".[13]

Los artistas se incorporaron a las nuevas tendencias, la experimentación y la ruptura: buscaban la modernidad "social, cultural y sexual",[14] y la audacia en sus obras. La joven generación mostró su rebeldía ante la burocracia cultural, el oficialismo y las "recetas"; José Luis Cuevas llegó a referirse al "infecto bastión de Bellas Artes" y a la "situación putrefacta de las llamadas actividades cultas".[15] En 1965 se convocó al primer concurso de cine experimental, Alexandro Jodorowsky inició sus *happenings* teatrales, se promovió un *star system* cultural y se participó en las polémicas filosóficas y políticas europeas.

Ante el milagro mexicano, el activo papel de México en el mundo y la nueva apertura a la cultura estadounidense, los intelectuales más críticos se manifestaron, señalaron las carencias y desigualdades sociales. Crearon publicaciones para expresar sus nuevas preocupaciones y su desacuerdo con el régimen. Así surgió el suplemento *La cultura en México*, fundado por Fernando Benítez y su equipo en 1962, en la revista *Siempre!*, después de haber sido censurados en *Novedades*. El suplemento se convirtió en "la principal plataforma intelectual de la década" de los sesenta,[16] dio cabida y legitimidad a las vanguardias, y al periodismo crítico. *Siempre!* y *Política* fueron las únicas revistas que impugnaron al gobierno, acompañadas del diario de "izquierda moderada" *El Día*.[17]

El proyecto cultural de López Mateos se hizo presente desde el 3 de diciembre de 1958, a sólo dos días de su toma de posesión, cuando emitió un decreto para crear la Subsecretaría de Asuntos Culturales, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El encargado de ésta fue el experimentado Jaime Torres Bodet, y de la nueva dependencia, una intelectual y ex embajadora, Amalia González Caballero de Castillo Ledón,[18] la primera mujer que ocuparía un cargo de tal responsabilidad en el gobierno. Con el nuevo organigrama de la SEP el régimen le dio una jerarquía

[12] Carlos Monsiváis, *op. cit*., p. 423.
[13] José Agustín, *op. cit*., p. 221.
[14] Carlos Monsiváis, *op. cit*., p. 419.
[15] José Luis Cuevas en *Cuevas por Cuevas* (1965), cit. en *ibidem*, p. 413.
[16] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 256.
[17] *Ibid*., p. 299.
[18] Escritora, fundadora de la Comedia Mexicana y del Teatro Infantil; había presidido el Ateneo Mexicano de Mujeres y ocupado puestos diplomáticos en la ONU, además de haber sido embajadora en Suecia y Finlandia.

mayor al arte y la cultura, incorporó esa área al gabinete más inmediato del presidente y le aseguró un presupuesto, aunque después de atender las prioridades del área educativa.

La nueva Subsecretaría aglutinó a las instituciones del ramo: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Dirección General de Educación Audiovisual, el Departamento de Bibliotecas y, más tarde, la Dirección General de Asuntos Internacionales de Educación. Su objetivo era la "superación, el fortalecimiento y la vigorización de nuestra cultura más elevada en todas sus manifestaciones y condiciones".[19]

Celestino Gorostiza fue nombrado director general del INBA, puesto desde el cual realizó algunas modificaciones al Instituto, como la creación del Departamento de Coordinación, encargado de la descentralización de la docencia y de las promociones artísticas. Se pretendía que esta labor se efectuara por medio de las Escuelas de Iniciación Artística y los 33 Institutos Regionales, Centros de Iniciación Artística y Escuelas en los estados (casi todos fundados en el sexenio anterior). También debería encargarse de promover espectáculos en el país, e incluso de recopilar danzas.[20]

La jefatura del Departamento de Danza del INBA recayó en Ana Mérida, quien ocupó el cargo el 25 de febrero de 1959. Desde esa posición hizo sentir su influencia tanto en el área educativa como en la profesional, y concretizó las políticas culturales del régimen en torno del campo dancístico mexicano.

[19] Carlos Samayoa Lizárraga, "Sed de cultura", en *Impacto*, México, 25 de febrero de 1959, p. 23.
[20] "El INBA", Cuarta parte, Conservación del Patrimonio Histórico y Promoción de la Cultura, en *La obra educativa en el sexenio 1958-1964*, SEP, México, 1964, pp. 323-338.

## II. La situación de la danza

Durante el sexenio 1958-1964 la danza escénica mexicana mostró su diversidad en cuanto a propuestas artísticas, momentos de ruptura y planteamiento de alternativas.

Hacia principios de los años sesenta, la institución de educación dancística más importante del país era la Academia de la Danza Mexicana (ADM), fundada desde 1947 dentro del INBA. Su directora a partir de 1959 y por casi veinte años fue Josefina Lavalle; la subdirectora, Guillermina Peñalosa. El trabajo de ambas, así como del cuerpo docente de la escuela, permitió avanzar hacia la profesionalización de la enseñanza de la danza y su reconocimiento oficial, al implantarse las carreras en danza clásica, moderna y folclórica con una duración de nueve años, exámenes de admisión y edades de ingreso, evaluaciones periódicas, integración de la educación media inferior a la par de las tres carreras y la facultad de expedir títulos (que finalmente perdería). La ADM contaba con el Grupo Experimental que, como compañía semiprofesional, se presentaba en varios foros.

La otra institución educativa del INBA era la Escuela Nacional de Danza (END), fundada en 1932 y dirigida por Nellie Campobello desde 1937. Dependía sólo formalmente del Instituto, cuyas autoridades en los hechos no tenían injerencia en ella, que se regía en función de los designios de su directora, prácticamente como una escuela privada (a pesar de que los sueldos provenían del INBA). Para lograrlo utilizaba su prestigio y el apoyo de la comunidad docente, de los padres de los alumnos y de Martín Luis Guzmán. La END tenía como fin la formación de maestras de danza (104 graduados/as hasta 1962) y no tenía una influencia importante sobre la danza profesional (salvo en los casos de brillantes egresadas/os), aunque sí participaba en espectáculos populares y estaba presente en el Palacio de Bellas Artes con funciones de fin de cursos. Una de ellas, en 1960, permitió el último remontaje del afamado ballet de masas *30-30*, coordinado por Enrique Vela Quintero, maestro de la Escuela.

Por otra parte, la mayoría de las compañías profesionales de danza tenía sus propias escuelas o, por lo menos, se encargaba de formar o especializar a sus bailarines, para que cumplieran con los requisitos impuestos en cada una.

En lo que se refiere a las compañías profesionales, en el INBA había dos, la Compañía Oficial de Danzas Folklóricas Mexicanas, dirigida por Marcelo Torreblanca desde su creación en 1956, y la enésima versión del Ballet de Bellas Artes (BBA), que a partir de su fundación en 1959 tuvo varios cambios de integrantes y de dirección, hasta quedar, en 1960, bajo la autoridad de Ana Mérida. Ambos grupos tenían constantes funciones en la ciudad y el país; incluso hicieron giras por el extranjero (el BBA sólo viajó a Cuba, en 1960). Al parecer, el BBA fue el más impulsado, seguramente porque Mérida era especialista en danza moderna y porque ese género era más "cosmopolita"; además, el

"purismo" de la compañía de danza folclórica contravenía la "espectacularidad" que en la esfera gubernamental se consideraba valor digno de promoverse en el mundo de manera profesional.

Simultáneamente a esas compañías de danza oficial trabajaban otras independientes, aunque recibían apoyos oficiales. En la rama de danza moderna estaban el Ballet Nacional de México (BNM), fundado en 1948 y dirigido por Guillermina Bravo; el Nuevo Teatro de Danza (NTD), creado en 1953 y cuya cabeza principal era el estadounidense Xavier Francis, y el Ballet Waldeen, de vida intermitente desde los años cuarenta, aunque con nombres diferentes, dirigido por la pionera de la danza moderna mexicana. Los tres grupos apenas lograban sobrevivir, a pesar de que en el BNM había algunas plazas oficiales, pero mantenían su independencia creativa y organizativa sin sujetarse a los dictados de la burocracia cultural.

En la rama del ballet clásico había dos compañías, también independientes. El Ballet Concierto de México (BCM), que databa de 1950 (aunque su primera presentación con el nombre de Ballet Concierto fue en 1952), dirigido por Felipe Segura, y el Ballet de Cámara, surgido en 1958 y establecido como una cooperativa en 1959, con dirección de Nellie Happee y Tulio de la Rosa. También sufrían la falta de apoyo económico y las decisiones políticas de los funcionarios del medio cultural, pero se mantenían activos; especialmente, el BCM era conocido y apreciado en todo el país.

En lo que se refiere a la danza folclórica independiente, la compañía de Amalia Hernández era su principal representante. El Ballet Folklórico de México (BFM), surgido en 1959, se fortaleció rápida y enormemente dentro del campo dancístico mexicano. Fue el único que logró internacionalizarse en la coyuntura favorable del gobierno lopezmateísta, que vio en él a un "embajador" especial y efectivo de la cultura y arte mexicanos. En 1960 nació el Ballet Aztlán, dirigido por Silvia Lozano, y en 1962 resurgió el Ballet Popular de México (BPM, fundado en 1958), bajo la dirección de Guillermo Arriaga. Aunque realizaron giras internacionales, no alcanzaron la difusión del BFM.

El número de foros para todas las compañías mencionadas (así como las visitantes) era muy reducido, excepto para el BFM. Tenían el Palacio de Bellas Artes (PBA), en el que generalmente sólo podían actuar en una temporada anual de pocos días (salvo el BFM, de nuevo); el Auditorio Nacional, coordinado por la Unidad Artística y Cultural del Bosque, fuera del ámbito del Departamento de Danza del INBA, que promovía funciones (bajo la coordinación de Ángel Salas) para los Domingos Populares de la Cultura, a bajos precios y dirigidas a un público masivo; el Teatro del Bosque (de la misma Unidad), que inicialmente había sido asignado en exclusiva para danza pero que acabó compartido con otras disciplinas; el Teatro Carlos Lazo de Ciudad Universitaria, anexo a la Facultad de Arquitectura,[21]

[21] El nombre de este teatro aparecerá a lo largo de este trabajo como Teatro de Ciudad Universitaria, Teatro Carlos Lazo y Teatro de Arquitectura, pues así se le designa indistintamente.

que dio cabida a la danza y así brindó a un nuevo público la posibilidad de acceder; y algunos teatros comerciales que sólo fueron explotados esporádicamente por las compañías dancísticas. Además, cada una desarrollaba estrategias para mantenerse en actividad, ya fuera en su propio estudio, como hacían el BNM y el NTD; en foros del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), como el Ballet de Cámara; realizando extensas giras por el país, como el BCM; acudiendo a funciones aisladas en foros y festivales culturales de diversas ciudades; participando permanentemente en programas de televisión, cine y temporadas de ópera, o incluso, haciendo giras internacionales.

El INBA era el promotor fundamental de la danza escénica en el país, pero durante el sexenio de López Mateos la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) tuvo una importante participación. En su interior se creó el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), encargado de instrumentar la política de intercambio cultural del régimen y de darle cuerpo al lema presidencial para la "promoción intelectual de México hacia el exterior: „A la amistad por el conocimiento y al conocimiento por la cultura‟".[22] Miguel Álvarez Acosta, su director, intelectual y artista ex titular del INBA en el sexenio de Ruiz Cortines, conocía muy de cerca a los artistas y compañías dancísticas. Sus asesoras fueron Waldeen y Amalia Hernández, y desplegó una amplia labor de difusión de la disciplina en el país, ciudades de Estados Unidos y teatros de diversas ciudades de Centroamérica. Justamente a raíz de una triunfal gira por seis países de esta última región, Álvarez Acosta publicó un extenso artículo en defensa de la danza moderna, a la cual veía como "una forma dancística que languidece, censurada e incomprendida" en México.[23] Era un anuncio de los cambios que se avecinaban y que serían un fuerte golpe para la danza moderna, en especial para la que se mantenía dentro de la esfera oficial y en la corriente del nacionalismo.

[22] Miguel Álvarez Acosta, "El Ballet Provincial de San Luis", en *Todo*, México, 9 de abril de 1964, pp. 16-17.
[23] Miguel Álvarez Acosta, "La danza moderna de México en Centroamérica", en *El Universal*, México, 18 de julio de 1960.

## III. La danza moderna

### 1. Ballet de Bellas Artes

La fundación del BBA en 1959 causó revuelo en los medios oficial e independiente, porque de nuevo la burocracia cultural imponía una compañía que aglutinaba a “los mejores bailarines mexicanos” y concentraba el subsidio del INBA, en lugar de apoyar a los grupos experimentales que trabajaban en esos momentos. Fueron feroces las críticas de la prensa y los bailarines a Ana Mérida; la acusaron de usar su posición para tomar represalias por diferencias del pasado. Mérida defendió su postura (y la de Celestino Gorostiza), pues consideraba que la compañía acabaría con las divisiones políticas del medio y daría a los artistas posibilidad de canalizar su trabajo. Finalmente se dieron las audiciones, la compañía se conformó y retomó el repertorio ya probado durante varios años, el mismo que le había dado tanta fuerza a la danza moderna nacionalista, cuyo clímax se había alcanzado de 1950 a 1954.

La decisión de crear una compañía única tenía relación con los tiempos; se pretendía tener un grupo de “los elementos más valiosos” de la danza, que fuera representativo del país, a semejanza de lo que sucedía en naciones del primer mundo. Por eso debía estar alejado de “exotismos” y no limitarse “a la tradición indígena”.[24]

En su función inaugural del 25 de agosto de 1959, exclusiva para autoridades y prensa, con la asistencia de la esposa del presidente, Eva Sámano de López Mateos, funcionarios y embajadores, el selecto elenco del BBA bailó *Juan Calavera* (1955, c. Josefina Lavalle, m. Silvestre Revueltas y Rafael Elizondo, diseños Raúl Flores Canelo); *La balada de la luna y el venado* (1949, c. Ana Mérida, m. Carlos Jiménez Mabarak, vest. y decorados Rufino Tamayo); *El Chueco* (1951, c. Guillermo Keys, m. Miguel Bernal Jiménez, esc. Antonio López Mancera) y *El sueño y la presencia* (1951, c. Guillermo Arriaga, m. Blas Galindo, esc. y vest. José Chávez Morado). Estas obras nacionalistas, probadas y reconocidas por la crítica y el público, estuvieron acompañadas por el estreno de *La culebra* (c. Ramón Benavides, arreglo musical Federico Smith, esc. Graciela Castillo del Valle, vest. Graciela Arriaga), una breve coreografía que retomaba el baile popular del mismo nombre. Un mes después, el repertorio incluía otra más: *Las alazanas*.[25]

---

[24] Declaraciones de Horacio Flores Sánchez, en “Ha sido creada la Compañía Oficial del Ballet Mexicano”, en *Novedades*, México, 6 de junio de 1959.

[25] Para estos momentos el director de la compañía era Horacio Flores Sánchez; el Consejo Directivo estaba compuesto por Antonio López Mancera, Ana Mérida y Flores Sánchez; director de orquesta, Armando Zayas. Los bailarines eran Aurora Agüeria, Cecilia Baram, Evelia Beristáin, Clara Carranco, Graciela de Velasco, Beatriz Flores, Raquel Gutiérrez, Roseyra Marenco, Alma Rosa Martínez, Colombia Moya, Madó Noetzel, Elena Noriega, Nieves Paniagua, Rosa Reyna, Adriana Siqueiros, Guillermo Arriaga, Ramón Benavides, Juan Casados, Farnesio de Bernal, Raúl Flores Canelo, Carlos López Magallón, Rosalío Ortega, Marcos Paredes y John Sakmari. La directora de escena era Graciela Castillo del Valle; la entrenadora permanente, Nellie Happee; el maestro de danza folclórica, Ramón Benavides; la encargada del vestuario y ayudante de producción, Graciela Arriaga; producción de López Mancera.

Es paradójico que los únicos estrenos de la compañía oficial de danza moderna fueran dos pequeñas obras de danza folclórica; parecía que ésta era "la danza cimentada en el fondo artístico o histórico de México" por excelencia, la que reflejaba e interpretaba "la vida e inquietudes del país" y era "manifestación genuina de la sensibilidad nacional".[26] Según los integrantes de la compañía, era intención de las autoridades transformar al BBA, lo cual aceptaron en un primer momento pero después rechazaron abiertamente, defendiendo a la danza moderna.[27] La respuesta fue el castigo: el viaje que se suponía que debían hacer a Chicago para participar en los Juegos Panamericanos fue realizado por el BFM en agosto de 1959 (bajo la coordinación del OPIC), lo que impulsó la consolidación de la compañía de Hernández y se convirtió en su plataforma de lanzamiento internacional.

Frente a quienes consideraban, como Colombia Moya (integrante del BBA), que tratar de imponer la danza folclórica al BBA era causa de dispersión porque no era su especialidad, Mérida se justificaba afirmando que la folclórica era una manifestación que obligadamente debía difundirse y que lo podía hacer sin causar gastos al INBA la propia compañía oficial.[28]

A ese desacuerdo siguieron muchos otros, que llevaron a constantes cambios de bailarines y demás personal del BBA y al fortalecimiento de la posición de Ana Mérida en la dirección. Ésta promovió diversos cursos, como el impartido por David Wood en 1959, el de Mary Anthony y Anna Sokolow en 1960, los montajes de esta última así como de José Limón en 1960 y 1961, las reposiciones de Gloria Contreras en 1961 y 1962, y la participación de los bailarines invitados Trisha Brown y Joseph Schlichter en 1962.

Por su desempeño como funcionaria Ana Mérida también recibió opiniones positivas; autoridades, periodistas, algunos artistas y maestros de danza pensaban que su labor era benéfica. Sonia Castañeda consideraba que la ADM tenía "un estupendo futuro y me hacen pensar así los planes de trabajo, sus nuevos maestros y la excelente dirección de Ana Mérida".[29]

Después de que en 1959 se canceló la ya tradicional temporada de danza moderna en el PBA, en 1960 el BBA participó, junto con el American Ballet Theatre y el Ballet de Alicia Alonso, entre otros, en el Festival Internacional de Ballet de La Habana. Repuso las obras nacionalistas *La manda* (1951, c.

---

[26] Esos eran los objetivos que buscaba el BBA, según su programa de mano, PBA, México, 25 de agosto de 1959.

[27] Farnesio de Bernal, uno de sus integrantes, declaró que "Gorostiza quería que bailáramos folclor con unos penachotes en el Castillo de Chapultepec porque venía el presidente. Creía que lo mexicano era lo folclórico. Comenzamos a sentir una agresión contra lo que éramos nosotros y empezaron a discriminarnos. Se quería acabar con la danza moderna"; en Anadel Lynton, "Farnesio de Bernal", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 23, CENIDI Danza José Limón, INBA, México, 1991, p. 28.

[28] Declaraciones de Colombia Moya y Ana Mérida para la encuesta realizada a varios artistas de la danza, en Héctor Anaya, "Estado actual de la danza moderna", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 31 de diciembre de 1960.

[29] Sonia Castañeda en A.L.A., "Sonia Castañeda. La danza mexicana tiene estupendo futuro", en *Novedades*, México, 20 de enero de 1963.

Rosa Reyna, m. Blas Galindo, libreto José Durand basado en "Tlalpa" de Juan Rulfo, esc. y vest. Chávez Morado), *Tierra* (1951, c. Elena Noriega, m. Francisco Domínguez, esc. José Morales Noriega, vest. Arnold Belkin), *La balada de la luna y el venado* y *Juan Calavera*; y logró gran aceptación.

En 1960 el BBA tuvo su temporada en el PBA ("ridícula, desvertebrada, costosísima y lamentable", según Raquel Tibol),[30] con el BNM como invitado.[31] Se presentaron obras que rompían con el nacionalismo del repertorio original; a pesar de los deseos de la burocracia cultural, el BBA se estaba abriendo a la experimentación (en boga en esos años) y varios de sus coreógrafos se lanzaban a la creación de obras audaces. Hubo estrenos en México de Sokolow: *Orfeo* (m. Gluck, esc. y vest. López Mancera), *Opus 1960* (m. Teo Mancera y Antonio Adame, iluminac. López Mancera), y *Homenaje a Hidalgo* (m. Elizondo, instrumentación Smith, libreto Emilio Carballido, vest. Lucille Donnay). Además, los coreógrafos mexicanos participaron con nuevas propuestas: de Rosa Reyna, *Visiones fugitivas* (m. Prokofieff-Adomián, esc. y vest. Carlos Mérida); de Guillermo Keys, *Mi nana* (m. Bernal Jiménez, esc. Juan Rangel Hidalgo, vest. Alejandro Rangel Hidalgo); de Josefina Lavalle, *Interludio* (m. Britten, esc. y vest. López Mancera); de Farnesio de Bernal, *Santa María 2 A.M*. (m. Smith, esc. y vest. Flores Canelo), y de Ana Mérida, *Complejo de Electra* (m. Guillermo Noriega, esc. y vest. José Solé). Con "reminiscencias" nacionalistas, de Flores Canelo se estrenó *La boda de Pancha* (diseños de él mismo, m. Elizondo), y de John Sakmari, *El hombre de barro* (m. Cabiatti, diseños Donnay); se repuso además *(Tres) Juguetes mexicanos* de Elena Noriega (1954, m. Leonardo Velázquez, esc. López Mancera).

Las críticas a las nuevas propuestas del BBA no se hicieron esperar. Se le señalaron deficiencias y falta de madurez técnica y creativa; se pidió en su lugar una compañía de ballet clásico para el "fanático" público mexicano;[32] se criticaron las "influencias extranjeras" y se clamó por volver al nacionalismo;[33] se rechazó "la inclinación a los temas de contenido sexual o a los ballets abstractos" por su "procacidad" molesta y sin resultados artísticos y por su "deseo de no decir nada";[34] se reclamó

[30] Raquel Tibol, "El Ballet Nacional de México en Cuba", en *Política*, México, 15 de febrero de 1961.
[31] Aunque era compañía invitada y completamente independiente del BBA, en el programa se integraba a ambas como la oficial. Los créditos fueron: Anna Sokolow, coreógrafa y maestra huésped; Ana Mérida, dirección general; Armando Zayas, dirección de orquesta; Enrico Cabiatti, director huésped; Mathias Kelemen, director administrativo; Roberto Cirou, director de escena; Lucille Donnay, encargada de vestuario; Cuarteto Mexicano y Orquesta de Bellas Artes. Los bailarines (de ambas compañías): Aurora Agüeria, Guillermina Bravo, Valentina Castro, María Fierro, Raquel Gutiérrez, María Gómez, Josefina Lavalle, Anadel Lynton, Roseyra Marenco, Colombia Moya, Elena Noriega, Rosa Pallares, Sara Pardo, Rosa Reyna, Adriana Siqueiros, Raquel Vázquez, Caridad Valdez, Juan Casados, Federico Castro, Farnesio de Bernal, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, José Mata, Rosalío Ortega, Guillermo Palomares, Marcos Paredes, Freddy Romero, John Sakmari y Antonio Viveros. En Programa de mano del Ballet de Bellas Artes en la Temporada de Danza Moderna Mexicana 1960, PBA, México, 11, 13, 15 y 16 de octubre de 1960.
[32] Víctor Reyes, "Notas de música. Temporada del Ballet", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 3 de octubre de 1960.
[33] "Teatro de acción. Nuestro Ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de octubre de 1960.
[34] "Noticiero cultural", en *Mexicano*, México, 10 de octubre de 1960.

que hubiera danzas "denigrantes" y se calificó a varias como desastres;[35] se dijo que la compañía no justificaba su existencia y que su repertorio mostraba el "complejo sexual" de sus integrantes,[36] y se descartó a las obras como "naderías", "atrevidas", "pantomimas" y "engendros pornográficos".[37] Casi todas las críticas confluían en el contenido sexual de varias (especialmente *Santa María 2 A.M.*) y en una oposición feroz a *Homenaje a Hidalgo*, llamada incluso "melopea para estudiantes de primaria".[38] Sólo algunos resaltaron virtudes de *Interludio* y *Complejo de Electra*.[39]

En el caso de la coreógrafa huésped, se habló de los momentos cómicos y antiestéticos supuestamente presentes en *Orfeo* y de las "formas audaces, antiestéticas y antinaturales" de *Opus 60*.[40] Sobre ésta, las opiniones se dividieron, pues para los críticos realmente conocedores, lograba superponer sin anular al "individuo y la multitud",[41] y resumía "vivencias infinitas" que producían el placer de "ver un cuerpo en movimiento" y "la meditación más profunda de los problemas sociales de la actualidad".[42]

Para la temporada de 1961 hubo otro "súper" invitado del BBA: José Limón. A finales de 1960 se había presentado con su compañía en el PBA, con repertorio de Doris Humphrey y él mismo. Algunas de sus obras tenían especial valor artístico, como *Para todo hay un tiempo* (c. Limón, m. Norman Dello Joio) y *Missa Brevis* (c. Limón, m. Kodaly, decorado y vest. Ming-Cho-Lee). Junto con Sokolow, participó como coreógrafo huésped del BBA en 1961, con el remontaje de *Missa Brevis*.

Sokolow (a pesar de que había quienes opinaban que estaba anquilosada como coreógrafa)[43] estrenó con la compañía mexicana *Ofrenda musical* (m. Bach-Adomián) y *Sueños* (m. Webern-Adomián); Ana Mérida, *La Llorona* (m. Jiménez Mabarak, libreto Carmen Toscano de Moreno Sánchez, esc. y vest. López Mancera), y Josefina Lavalle *Informe a una Academia* (m. Alban Berg, esc. y vest. López Mancera). Hubo reposiciones de tres obras cumbres del repertorio nacionalista: *Los gallos* (1956, c. Farnesio de Bernal, m. Raúl Cosío), *Zapata* (1953, c. Guillermo Arriaga, m. José Pablo Moncayo, esc. Miguel Covarrubias) y *La manda*; además de *Opus 1960*.

---

[35] Cipriano Rivas Xerif, "Calendario del aficionado. Acabó *El paraíso de los ahogados* con el Ballet de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 30 de octubre de 1960.
[36] Luis Fernández de Castro, "Crónica musical. El Ballet de Bellas Artes no justifica su existencia", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 31 de octubre de 1960.
[37] Víctor Reyes, "Notas de música", en *Últimas Noticias*, México, 1960.
[38] Carmen G. de Tapia, "El teatro de acción. Urge otro concepto del Ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 22 de octubre de 1960.
[39] Víctor Reyes, "Notas de música", en *Últimas Noticias*, México, 1960.
[40] "Teatro de acción. Nuestro Ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de octubre de 1969.
[41] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982, p. 24.
[42] Lin Durán, "Anna Sokolow y Guillermina Bravo triunfan en la temporada de danza", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 16 de octubre de 1960.
[43] Cipriano Rivas Xerif, "Calendario de aficionados. Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 12 de febrero de 1961.

Los comentarios sobre la temporada festejaron los remontajes de las obras nacionalistas "consagradas" e hicieron críticas agudas a *Missa Brevis*, a la que calificaron como "decepcionante"[44] y de alcance artístico "superficial, insistente y monótono".[45] En cuanto a Sokolow, en general se aceptó *Ofrenda musical*; mejoraron las opiniones sobre *Opus 1960*, a la cual se consideró como obra verdadera y valiosa,[46] y se vio *Sueños* como una coreografía "rarista"[47] y una obra maestra.[48] Se desató una polémica pública en torno de *La Llorona*, en la que igual se afirmó que era una obra "excelente"[49] o que trataba de "ocultar las deficiencias coreográficas" con la escenografía.[50] (Posteriormente, se escribió que era una obra "original"[51] y que en ella Mérida caía en la pantomima "con deleitosa morbosidad").[52]

Sin embargo, la obra que dejó estupefactos al público y crítica, e incluso levantó silbidos y "un escándalo de tal naturaleza [que] nunca habíamos presenciado en nuestro PBA",[53] fue *Informe a una Academia*, señalado como ballet mímico y desconcertante[54] y como el mayor fracaso de la temporada.[55] Fue una de las obras más innovadoras y audaces de la década; todavía en la actualidad hay quienes recuerdan el escándalo que suscitó, que la coreógrafa recuerda con satisfacción.

En esa temporada de 1961 el BBA tuvo como huésped al Ballet de Cámara, lo que le ocasionó más críticas, pues se comparó a ambas compañías y la oficial (por consenso) quedó en la peor posición. Se llegó a exigir que Ana Mérida y las autoridades del INBA tomaran medidas radicales para devolverle su "antiguo esplendor" al BBA o bien, optaran definitivamente por el ballet clásico.[56]

En medio de ese alud de críticas, Ana Mérida fue blanco de acusaciones de Sokolow y Limón, que afirmaban que no les habían reconocido los créditos debidos[57] (aunque aparecían en el programa y propaganda). Un reportero aseguró, con clara mala fe, que ella y Sokolow sacrificaban "la difusión

---

44 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1961.
45 Víctor Reyes, "Notas de música. Programa del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 15 de noviembre de 1961.
46 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de junio de 1962.
47 "El Ballet del INBA", en *Política*, México, 1 de diciembre de 1961, p. 76.
48 Víctor Reyes, "Notas de música. Innovaciones en el Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de noviembre de 1961.
49 Antonio Luna Arroyo, "Forma y dinámica en el Ballet. Balance de una temporada", en *Novedades*, México, 17 de diciembre de 1961.
50 Jorge Martínez Lizardi, "Aspiración del ballet: hacer la danza pura", en *Novedades*, México, 14 de enero de 1962.
51 Hans Sachs, "Fondos musicales. Crisis en la danza", en *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1961.
52 Lin Durán, "Festival de Danza Mexicana", en *Siempre!*, México, 30 de mayo de 1962.
53 Luis Bruno Ruiz, "Kafka y el ballet", en *Excélsior*, México, 21 de enero de 1962.
54 Víctor Reyes, "Notas de música. Innovaciones en el Ballet de Bellas Artes", *op. cit*.
55 Antonio Luna Arroyo, "Forma y dinámica en el Ballet. Balance de una temporada", en *op. cit*.
56 Hans Sachs, "Fondos musicales. Lamentable decadencia de la danza moderna", en *El Universal*, México, 21 de noviembre de 1961.
57 "Limón y la Sokolow no volverán", en *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1961.

artística en beneficio de su particular vedetismo desvelado".[58] No obstante, Mérida siguió sosteniendo que la danza moderna mexicana aún era muy joven y estaba en proceso de creación; se decía satisfecha de su labor como funcionaria, "a pesar de las incomprensiones de gente que no conoce el asunto".[59]

**2. Ballet Nacional de México**

En 1959 empezaron "los años de hambre absoluta" para el Ballet Nacional de México.[60] En busca de estrategias para sobrevivir a la situación, se aventuró como empresario en una temporada de doce funciones en el Teatro Fábregas, con el Nuevo Teatro de Danza como invitado.[61] Casi en calidad de vocero del BNM, Emilio Carballido defendió a la compañía, criticó la carencia de apoyos oficiales y la postura de Mérida, y exigió al Estado subvenciones y respeto por el trabajo realizado.[62] Los estrenos de la temporada fueron *La iniciada* (c. David Wood, m. Darius Milhaud) y dos de Flores Canelo (quien no era integrante formal del BNM sino del BBA): *La anunciación* y *Un buen partido o Más vale fuerza que maña* (m. Elizondo en ambos casos). El resto del repertorio fue, de Bravo, *El demagogo* (1956, m. Bela Bartok, esc. y vest. Xavier Lavalle), *Braceros* (1957, m. Elizondo, diseños Flores Canelo) e *Imágenes de un hombre* (1958, m. Revueltas, diseños Flores Canelo); de Carlos Gaona, *El ciclo mágico* (1958, m. Bartok), *Corrido del sol* (1958, m. Carlos Chávez) y *El amor amoroso* (m. Haendel, diseños Juan Soriano); de Flores Canelo, *Pastorela* (1958, con ritmos también de él), y *En la boda* (1945, c. Waldeen, m. Blas Galindo, vest. Carlos Mérida). Esta reposición de Waldeen, así como los remontajes del BBA, permiten asegurar que los artistas de la danza moderna todavía no lograban desprenderse del repertorio nacionalista; ello, debido a las presiones del público y la crítica, y a que aún no contaban con obras lo suficientemente fuertes para desplazarlo, pues justo en ese momento iban en una transición hacia la "modernidad dancística".

Había sí, importantes creadores, como Flores Canelo, que se iniciaba en esos años como coreógrafo y ya mostraba su talento para retomar los elementos de la cultura popular a partir de "su

---

[58] Daniel Dueñas, "Panorámica", en *Cine Mundial*, México, 15 de noviembre de 1961. En este artículo menciona a Waldeen como contraparte de "esas señoras intrigosas", mostrándole así su apoyo.

[59] Ana Mérida en Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.

[60] Kena Bastien, "Lin Durán", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, CENIDI Danza "José Limón", INBA, México, 1989, p. 58.

[61] Los integrantes del BNM en ese momento eran Guillermina Bravo, directora artística; Roberto Cirou, dirección escénica; Emilio Carballido, consejero; Mario Vázquez, luces y tramoya; Antonio Castillo Ledón, sonido; Guillermo Serret, representante; y los bailarines Mireya Barbosa, Federico Castro, Valentina Castro, Lin Durán, Carlos Gaona, Isaí López, Luis Jorge Moreno, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Freddy Romero, Áurea Turner, Clara Turner, Antonio Viveros y el bailarín huésped Raúl Flores Canelo.

[62] Emilio Carballido, "El hueco de 1959 lo llena al fin un Ballet Nacional libre de las tutelas oficiales", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 8 de noviembre de 1959.

sentido de transfiguración",[63] como lo hizo en *Pastorela*, y su sentido del humor, como en *Un buen partido*. Por otrta parte, Gaona "seguía una tendencia post-romántica",[64] expresada en *El amor amoroso*, y Bravo, en este caso con *Imágenes de un hombre*, había logrado construir un "lenguaje conceptual y forma superior", rompiendo "al fin, las barreras del nacionalismo estrecho para alcanzar los linderos de la verdadera universalidad".[65]

Como compañía huésped en la temporada del PBA en 1960, el BNM estrenó dos obras: *Las ánimas* de Gaona (m. Revueltas, libreto sobre *Pedro Páramo*, esc. y vest. Xavier Lavalle) y la ovacionada *El paraíso de los ahogados* de Bravo (m. Jiménez Mabarak con colaboración de Federico Hernández Rincón, Bravo, Elizondo, Alicia Urreta, Héctor Oropeza y Xavier Sánchez, esc. y vest. Flores Canelo). Esta obra usaba por primera vez música magnetofónica, acierto del compositor, quien superó "las posibilidades de los medios tradicionales",[66] lo que en términos coreográficos constituyó uno de los trabajos fundamentales de Bravo para consolidar su etapa creativa no realista. En *El paraíso* innovó sobre un tema indígena (el mural de Tlatilco), sintetizó las influencias recibidas en China en 1957 y continuó su desarrollo hacia una danza que rompiera con el nacionalismo y el realismo socialista, que había cultivado durante más de una década.

Para finalizar 1960, el BNM dio trece funciones en ocho ciudades cubanas, en apoyo a la naciente revolución. Viajó a la isla "a compartir un anhelo, a reafirmar una tendencia, a probar ante un público muy diferente del habitual la validez de su elástica y antidogmática línea estética".[67] Como presentación, la compañía destacó su interés en lograr la asimilación de todas las formas dancísticas con el fin de expresar su tiempo y realidad, y defendió la experimentación por sobre la "perfección" y el tratamiento de asuntos políticos y "afanes democráticos" para convertir a la danza en "un arte mayor".[68] El repertorio comprendía obras de fuerte contenido político, las nuevas obras no realistas de Bravo, las de Gaona e incluso de los coreógrafos huésped norteamericanos David Wood y Joan Gainer.

Desde 1959 en el BNM se observaba una transformación en el renglón técnico, en mucho debido a la función directiva que ejerció Carlos Gaona en ese año (por el segundo embarazo de Bravo) y porque optaron por una nueva forma de entrenamiento: la técnica Graham. En 1959 se dio un reacomodo en la compañía; varios integrantes dejaron su espacio a una nueva generación de jóvenes bailarines que asimilaron la nueva disciplina y en poco tiempo alcanzaron un altísimo nivel técnico e

---

[63] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 135.
[64] *Ibidem*.
[65] Raúl Flores Guerrero, "La temporada de danza", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 24 de agosto de 1958.
[66] Martín Galas Jr., "Entre candilejas", en *La Afición*, México, 15 de octubre de 1960.
[67] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 138.
[68] Programa de mano del Ballet Nacional, Teatro Nacional, Ministerio de Educación presenta al Ballet Nacional en la Sala Covarrubias, Plaza de Martí, La Habana, Cuba, a partir del 3 de diciembre de 1960.

interpretativo. En ese año, el Departamento de Danza del INBA había traído a David Wood a impartir un curso; el maestro no se limitó al BBA y también trabajó en el NTD y el BNM. Fue en éste donde tuvo mayor influencia, y se retomaron sus enseñanzas y conceptos. Después de Wood, seguirían cursos de Gene McDonald y Joan Gainer, todos miembros de la Compañía Graham, provenientes de Nueva York, quienes establecieron lazos estrechos con el BNM que se mantienen hasta el presente. Cuatro años después, en 1963, sus integrantes iniciaron los viajes a Nueva York para capacitarse en la técnica Graham; el primero de ellos fue Federico Castro, quien a su regreso a México aplicó concienzudamente lo aprendido.[69]

Asimismo, los coreógrafos del BNM empezaron a producir un nuevo repertorio, como las obras no realistas de Bravo y las de Gaona, quien al referirse a una de ellas (*Cuatro en el foro*, 1962) declaró que pretendía "provocar sensaciones, emocionar": ya no trataba de contar una historia sino de realizar "una descripción subjetiva".[70]

Estos cambios fueron resultado de las influencias recibidas en la gira por Europa y Asia en 1957, de la adquisición de la técnica Graham, de las transformaciones en los conceptos dancísticos y de las necesidades expresivas de los coreógrafos. El paso que el BNM estaba por dar lo alejaría de la danza descriptiva y literaria,[71] lo llevaría a constituir un lenguaje autónomo que sólo recurriera a sus propios recursos, que se convertiría en danza contemporánea propiamente. Era también el camino que seguían bailarines y coreógrafos del BBA, según se apreciaba en el repertorio que desde 1960 habían empezado a crear (también integrantes del BBA participaron en la gira de 1957 y tenían nuevas necesidades expresivas) y en las opiniones que manifestaban continuamente.[72] Sin embargo, el desarrollo del BBA quedó trunco por las decisiones autoritarias y sorpresivas que tomaron las autoridades del INBA en 1963; en cambio, el BNM nunca cedió en su condición de independiente.

### 3. Nuevo Teatro de Danza

Xavier Francis se había integrado a la danza mexicana en 1950, cuando Miguel Covarrubias, entonces jefe del Departamento de Danza del INBA, lo nombró maestro de la compañía de la ADM. Gracias a él los bailarines mexicanos entraron de lleno en la disciplina técnica dancística, por lo que su labor es

[69] Anadel Lynton, "Federico Castro", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, *op. cit*., p. 23.
[70] Lin Durán, "Carlos Gaona habla de su último ballet", en *Ovaciones*, México, 15 de julio de 1962.
[71] Guillermina Bravo reconoció que sus obras estaban basadas en argumentos y no en la danza propiamente, que su nacionalismo era "romántico" y se valía del "melodrama", además de que fueron utilizadas por el discurso oficial y reaccionario. En entrevista del 1 de enero de 1983, en Matilde Tania Aroeste Konigsberg, "La danza moderna en México: el nacionalismo", tesis, UNAM, Facultad de Filosofía, México, 1983, p. 181.
[72] Una de ellas, de Josefina Lavalle, propugnaba por un nuevo público de arte contemporáneo, que aceptara la danza sin intelectualismos ni libretos; decía que esos espectadores podrían encontrarse entre los universitarios, alejados del público caduco del PBA. Josefina Lavalle en Malkah Rabell, "Tres bailarinas: Ana Mérida, Rosa Reyna y Josefina Lavalle", en *Ovaciones*, México, 2 de diciembre de 1962.

reconocida como fundamental para la profesionalizacion de la danza moderna (muchos bailarines de ballet también fueron sus alumnos).

Desde su primera obra, *Imaginerías* (1951, m. Bela Bartok, esc. y vest. Julio Prieto), Francis mostró su tendencia, calificada por Covarrubias como "una fantástica suite de danzas abstractas de gran emotividad y técnica coreográfica".[73] A pesar de que incursionó en obras con temas indígenas (*Tózcatl, fiesta perpetua*, 1952, m. Carlos Chávez, esc. y vest. Covarrubias) los rasgos señalados por Covarrubias fueron una constante en sus creaciones.

En 1953 numerosos bailarines de la ADM constituyeron un grupo alrededor de Francis; un año después tomaron el nombre de NTD.[74] Sin embargo, el núcleo de la compañía fueron Francis (director), la danesa Bodil Genkel (administradora), el norteamericano John Fealy (maestro), el mexicano Luis Fandiño (encargado de publicidad), el pintor canadiense Arnold Belkin (diseñador) y el compositor mexicano Guillermo Noriega. A pesar de los cambios que se dieron durante diez años, los bailarines que formaron parte más o menos estable del grupo fueron Cecilia Baram, Ramón Benavides, Rosa Bracho, Armando Chavarri, Beatriz Garfias, Esperanza Gómez, Ricardo González, Carlo Grandi, Manuel Hiram, José Mata, Yolanda Moreno, Ruth Noriega, Rodolfo Reyes, Freddy Romero, Teresa Urgell y Carmen Valle Franco.

Los coreógrafos del NTD (Francis, Genkel y Fealy), que llegaron a ser considerados el "ala extranjera" e "internacionalista" de la danza del país, mantuvieron como constante en sus obras de los años cincuenta y principios de los sesenta la tendencia "abstraccionista" (también se les denominó obras "surrealistas", "intelectualistas" y "psicologistas").[75] Impusieron su trabajo cuando los críticos, incluidos quienes habían sido los más adversos, reconocieron que al NTD lo alentaba "una simple, nueva e interesante preocupación por la composición de coreografías"[76] y "un franco espíritu de experimentación".[77]

Otra constante fue el reconocimiento de la crítica de la gran calidad de los bailarines del NTD, especialmente Fandiño, pues poseían un alto nivel técnico, así como "destreza y claridad" en sus interpretaciones.[78]

---

[73] Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952.

[74] El elenco de la primera versión del NTD era Farnesio de Bernal, Valentina Castro, Luis Fandiño, Beatriz Flores, Esperanza Gómez, Raquel Gutiérrez, Guillermina Peñalosa, Rosalío Ortega, Hugo Romero, John Sakmari y Teresa Urgell como bailarines, además de Xavier Francis y Bodil Genkel como directivos.

[75] Por ejemplo Raúl Flores Guerrero, "Surrealismo y abstracción en la danza", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 28 de noviembre de 1954.

[76] Raúl Flores Guerrero, "Diez años de danza en México", 13 de octubre de 1958, en Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, p. 259.

[77] Horacio Flores Sánchez, "El Nuevo Teatro de Danza", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 24 de noviembre de 1957.

[78] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., p. 72.

El repertorio del NTD era muy vasto. En 1957 había estrenado, de Francis, *Procesiones* (m. Guillermo Noriega, esc. Federico Canessi), *Los contrastes* (m. Bartok, esc. y vest. Belkin) y *El debate*. *Temas de guerra y paz* (m. Noriega, esc. y vest. Belkin); de Genkel, *Caricaturas* (esc. y vest. López Mancera) y *Delgadina* (m. Noriega, esc. y vest. López Mancera), y de Fealy, *El rostro del hambre* (m. Noriega, vest. Fealy) y *Octeto* (m. Paul Creston, vest. Fealy). Esas obras se sumaban a *El muñeco y los hombrecillos* (1953, c. y efectos sonoros Francis, esc. y vest. Belkin), *Metamorfosis* (1954, c. Genkel, m. Enrico Cagna Cabiatti, esc. y vest. Belkin), *El advenimiento de la luz* (1954, c. Francis, m. Noriega, esc. Belkin), *Las naderías* (1956, c. Fealy, m. Mozart, esc. y vest. López Mancera) y *Fantasía y fuga* (1956, c. Francis, m. Mozart, esc. y vest. López Mancera).

En 1958 Francis estrenó *Pastoral* (percusiones Francis y Fealy, vest. Genkel), que recibió críticas desfavorables, por carecer de "proyección emocional"[79] y contener "expresiones de sensualidad que convencen por su pureza pero que decepcionan por su calidad demasiado espectacular, como de *show*".[80] Además, *La espera* de Fealy (m. Revueltas) y una más de Francis, *Tiempo de mar* (m. Bach versión para percusiones de John Klein, vest. Francis), que causó opiniones encontradas, pero "abrió caminos que no tardarían en considerarse clásicos en la danza moderna mexicana".[81] Este repertorio se conservó hasta 1960 presentándose en foros de varias ciudades, pero sólo en 1954 y 1958, en el PBA.

Con el cambio de autoridades en el INBA en 1959 se acabaron los mínimos apoyos (en programación) que había tenido el NTD, por lo que su espacio se redujo considerablemente, hasta convertirse en un grupo casi clandestino. Las diferencias con Mérida fueron irresolubles y el NTD fue marginado del medio oficial; sostuvo su posición independiente y siguió dando funciones en foros fuera del control del Departamento de Danza del INBA y en su estudio. Ahí estrenó otra obra experimental de Francis, basada en la improvisación de sus intérpretes, *Crisis en blanco y negro* (m. percusiones Francis y Genkel, bailarines Fandiño, Fealy, Grandi y Freddy Romero). También participó en 1959 con el BNM en su aventura como empresario, pero sólo con dos obras (*Los contrastes* y *Tiempo de mar*).

A partir de 1960 las dificultades económicas y organizativas del NTD se acrecentaron, y aunadas a la falta de apoyos y a sus enfrentamientos con el Departamento de Danza, acabaron por desintegrar al grupo. En ese año el NTD sufrió una gran pérdida, cuando Bodil Genkel se separó a causa de su salud y de diferencias con el grupo. Las obras que había protagonizado desaparecieron del

[79] Raúl Flores Guerrero, "La danza en México en 1958", en Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, *op. cit*., p. 258.

[80] Raquel Tibol. "Ballet. Todo puede definirse así: problemas y dificultades", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 11 de mayo de 1958.

[81] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., p. 85.

repertorio y con ella también se fue el apoyo económico para mantener el estudio en el centro de la ciudad de México. La compañía dejó de funcionar en el área de difusión, pero siguió trabajando diariamente en el salón (conseguido gracias al apoyo de Elena Noriega) y atrajo a nuevos integrantes.

**4. Ballet Waldeen**

Luego de su fallida experiencia como directora de una de las versiones del Ballet de Bellas Artes (1956), Waldeen se concentró en su labor como maestra en su propia escuela, que compartía con Seki Sano. Sus alumnas formaron el Ballet Waldeen y, con el patrocinio de varias personalidades e instituciones,[82] en 1959 se presentó en el Teatro del Bosque. El repertorio, todo de Waldeen, comprendía *Concierto Brandenburgo núm. 2* (m. Bach, vest. Dasha); *Caprichos* (m. Scarlatti y Soler, vest. Lucille Donnay); *Horas de junio* (m. Revueltas, poesía Carlos Pellicer, vest. Dasha); *En la boda*; *Sombras de la ciudad* (m. Revueltas, vest. Rafael Coronel), y *La rama dorada* (m. Bartok). Los bailarines eran Margarita Gordon, Marisa Caloca, Mónica de Neymet, Emily Gamboa, Hugo Romero y Nieves Orozco; las invitadas, Lucero Binnquist y María Gómez.

El grupo se definía en los términos en que Waldeen siempre se había manifestado: por una danza humanista, alejada de "toda expresión mecanicista";[83] además de reafirmar su postura, éste era un ataque a las otras propuestas que se daban en el campo dancístico mexicano.[84]

Las críticas al trabajo de Waldeen fueron favorables, aunque no numerosas. Una de ellas sostenía que era su "resurrección" y que sus obras lograban "el equilibrio entre el sentimiento político del danzante y los anchos límites de la expresividad del cuerpo". *Horas de junio* era una "obra perfecta" que exploraba el mundo femenino de una manera nueva.[85]

Luego de varias presentaciones, el Ballet Waldeen obtuvo el apoyo del OPIC y Álvarez Acosta, lo que significó varias giras por el país, el sur de Estados Unidos y Centroamérica. En 1960 visitaron universidades de Texas como Ballet Waldeen Modern Dance and Authentic Folk Dances, y en el repertorio figuraban *Danza del maíz* y *Suite veracruzana*. También en ese año, como Ballet Waldeen de México[86] realizaron una gira de dos meses por seis países centroamericanos (Guatemala, Costa Rica,

[82] En el programa de mano aparecen como patrocinadores de la temporada Pedro Ramírez Vázquez, Ramiro González del Sordo, Luis González Aparicio, Mauricio Gómez Mayorga, Jesús Rodríguez y R., Miguel Álvarez Acosta, Antonio Arriaga, Ana Mérida, Beatriz Caso de Solórzano y la UNAM.
[83] Programa de mano, Ballet Waldeen, Teatro del Bosque, México, 13, 15 y 16 de agosto de 1959.
[84] De manera especial, la que representaban Anna Sokolow y el Nuevo Teatro de Danza, blanco de los ataques de Waldeen por considerarlos provenientes de la "escuela neoyorquina", contraria a los valores humanistas y mexicanistas que, para ella, eran los únicos válidos en la danza del país.
[85] Mario Monteforte Toledo, "Waldeen, 1959", en *Excélsior*, México, 30 de agosto de 1959.
[86] Los integrantes eran los bailarines Margarita Gordon, Lucero Binnquist, Nieves Paniagua, María Cristina Anaya, Norma López Malo (hija de Amalia Hernández), Graciela de Velasco, María Elena Shwarz, Hugo Romero y Rafael Buitrón; Asa Zatz, director de escena e iluminación; Marte Mora, ayudante de escena, y Waldeen, directora general.

Panamá, El Salvador, Honduras y Nicaragua), en donde triunfaron, especialmente con fragmentos de *La Coronela* (m. Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentación Candelario Huízar, libreto Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta, esc. y vest. Gabriel Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto). Esa obra central de la danza moderna nacionalista mexicana se había estrenado en 1940 y veinte años después seguía siendo el trabajo más aceptado de Waldeen.

Después de algunas apariciones más, el grupo se desintegró cuando en 1962 Waldeen partió a Cuba, de donde regresaría cuatro años después.

## IV. La danza clásica

### 1. Ballet de Cámara

El Ballet de Cámara mantuvo sus posturas hasta el último momento, cuando desapareció para formar parte de la nueva compañía oficial en 1963. Sus integrantes tenían una visión muy abierta hacia el ballet clásico; pretendían dominarlo para superarlo por medio de la experimentación de nuevos temas, formas y "recursos de expresión": querían "aprender a andar a fin de hacer lo propio".[87] Su repertorio de obras tradicionales, "neoclásicas" y contemporáneas influyó positivamente sobre el medio dancístico, y logró la síntesis de "la audacia, el poder de vitalidad y proyección de lo moderno y la acrisolada pureza, la experiencia y solidez conceptual de lo clásico".[88]

Su antecedente había sido el Taller de Danza del IMSS, cuyos fundadores (1958) fueron Helena Jordán (directora), Tulio de la Rosa, Farnesio de Bernal y Sonia Castañeda, con la colaboración de Santos Balmori y la asesoría musical y acompañamiento al piano de Francisco Escobedo. Debutaron con los estrenos *Un cuento* (c., esc. y diseños Farnesio de Bernal, m. anónima de s. XII, XIII y XIV); *Dúo* (después *Vals canalla* o *Vals gigoló*, c. De Bernal, m. Offenbach); *Trío de amor* (c. De la Rosa, m. Schumann), y *Romeo y Julieta* (c. y percusiones Jordán, m. Samuel Barber); además de las reposiciones *El deportista* (1956, c. De Bernal, m. Joaquín Gutiérrez Heras) y *pas de deux* tradicionales montados por De la Rosa. Tuvieron como bailarines invitados a Raquel Gutiérrez, Luis Fandiño y Manuel Hiram.

Al poco tiempo Nellie Happee se integró al Taller y aportó nuevo repertorio: *Danza de Puck* (c. Guillermina Peñalosa, m. Debussy) y la variación del Hada de azúcar de *El Cascanueces*.

Luego de más estrenos, reposiciones y adecuaciones al repertorio tradicional (como la versión de De la Rosa a *Las sílfides* como *suite* para tres bailarines y luego para cuatro y para cinco), siguieron funciones constantes en foros del IMSS y giras cortas por el país, que obtuvieron críticas muy favorables.

Debido al cambio de sexenio el Taller desapareció, pero se reestructuró y resurgió como grupo independiente, con el nombre de Ballet de Cámara. Sus integrantes fueron Happee, De la Rosa, Carlos López Magallón, Clara Carranco, Madó Noetzel y Margarita Contreras; más tarde se sumaron Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Carolina del Valle, Graciela Esperón e Ivette Aguilar. Era un "nuevo grupo artístico de ballet" que surgía "con inusitada fuerza".[89] Su "presentación oficial", la primera que tuvieron con música en vivo, con la orquesta de la Unión Filarmónica, fue en diciembre de 1959 con el

[87] Rafael López González, "Entrevista a Nellie Happee", en *Zócalo*, México, 21 de enero de 1960.
[88] José Antonio Alcaraz, "De la síntesis de la danza. Ballet de Cámara", en *Excélsior*, México, 11 de junio de 1961.
[89] Pie de foto, *Novedades*, México, 6 de octubre de 1959.

estreno de Happee, *Variaciones* (m. Brahms, diseños Happee), además de *Grand pas de quatre*, *Coppélia*, *Bodas de Aurora*, *El Cascanueces*, *Pas de trois* y *Las sílfides*, y la reposición de *La alborada del gracioso* (c. Guillermo Keys Arenas, m. Ravel), *Quinteto* (c. De Bernal, m. William Boyce) y *Huapango* (c. Gloria Contreras, m. Moncayo).

Hacia 1960 era "un grupo de jóvenes valores de la danza mexicana",[90] que había logrado cohesionarse por la convicción en su proyecto y se había abierto a otros artistas, como Ana Castillo (administradora del grupo y fundadora de la Sociedad de Amigos del Ballet de Cámara), Gloria Contreras (que remontó varias de sus obras) y ejecutantes invitados (mexicanos y provenientes de Estados Unidos, como Rosemary Dunleavy del New York City Ballet y Lawrence Rhodes del Ballet Ruso de Montecarlo). Contaba, además, con bailarines de gran calidad, como Sonia Castañeda y sus directivos.

Para la temporada de agosto de 1960 en el Teatro del Bosque, su repertorio incluía obras como la tradicional del romanticismo *Grand pas de quatre* (versión Tulio de la Rosa sobre la reconstrucción de Keith Lester), la innovadora y cómica *Un cuento*, y la "neoclásica" *Vitálitas* de Gloria Contreras (m. Peter Dickinson).[91]

Ese mismo año Ana Mérida invitó al Ballet de Cámara a participar como compañía huésped en su temporada anual en el PBA, pero debido a que se le tomaría como parte de la oficial, sus integrantes la rechazaron. Sin embargo, en 1961 aceptaron, cuando se les cumplieron las condiciones que pusieron, y obtuvieron un gran éxito. El Ballet de Cámara "arrobó al público" que, al igual que la crítica, consideró que tenía mayor calidad y "valor estético" que el BBA. Participaron con el estreno de Happee *Trío* (m. Albinoni, poema Pablo Neruda, diseños Happee) y las reposiciones de *Variaciones*, *Huapango* y *Vitálitas*. Todos los bailarines recibieron comentarios favorables, en especial Sonia Castañeda y Marcos Paredes; a *Trío* se le reconoció como obra con el "asomo de un romanticismo finamente poético" [92] y a *Variaciones*, como obra muy bella y de refinada elegancia.

Además de continuar su trabajo en las temporadas de ópera nacionales e internacionales en el PBA, de giras por el país y de su intenso trabajo en televisión, en 1962 el Ballet de Cámara participó en

[90] "Coctel de los integrantes del nuevo Ballet de Cámara", en *Novedades*, México, 15 de agosto de 1960.
[91] El programa estaba formado por las obras tradicionales *Grand pas de quatre* (versión de Tulio de la Rosa), *Cisne negro*, *Don Quijote*, *Un cuento*, *La valse* (c. Raquel Gutiérrez, m. Ravel), *Sonata* (c. Myriam Plumer), *Variaciones*, *Vitálitas*, *Parábola*, *Dueto* y *Huapango*. La dirección general del grupo recaía en Nellie Happee y Tulio de la Rosa; la dirección administrativa, en Ana Castillo; la consejera artística era Gloria Contreras; el asesor musical, Jorge Delezé, y los bailarines, Sonia Castañeda, Nellie Happee, Socorro Bastida, Elena Sustaeta, Ruth Noriega, Margarita Contreras, Yvette Aguilar, Andrea de Granda, Artemisa Pedroza, Mirna Villanueva, Elvia Nava, Ángeles Álvarez, Tulio de la Rosa y José Villanueva. Los bailarines huésped eran Rosemary Dunleavy y Lawrence Rhodes, además de los mexicanos Farnesio de Bernal, Marcos Paredes y Rodolfo Reyes.
[92] Víctor Reyes, "Notas de música. Programa del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 15 de noviembre de 1961.

el I Festival de Danza Mexicana y estrenó en México la obra *Eioua* de Gloria Contreras (m. Guillaume de Machaut). Un año después tuvo otro éxito en el PBA con un innovador programa, en el que trabajó con el quinteto de jazz de Tino Contreras en vivo. Estrenaron *Mood* (m. Tino Contreras), *Mack-ie* (m. Kurt Weill), *El hombre del brazo de oro* (m. Leonard Bernstein) y *Orfeo en los tambores* (m. Tino Contreras), todas de De la Rosa, e *Imaginación* de Happee (m. Tino Contreras).

El público se arremolinó en el PBA; crítica y funcionarios se volcaron en elogios. En ese año los espectáculos presentados por el Ballet de Cámara y por el Ballet Bolshoi, fueron los que "más dinero hicieron entrar a las taquillas".[93] Sin embargo, la compañía mexicana (no sin oponer resistencia) se desintegró para incorporarse a la reluciente compañía oficial de ballet clásico.

**2. Ballet Concierto de México**

El Ballet Concierto de México (BCM) era la compañía de danza clásica más grande y sólida del país; sus actividades eran muy diversas, y lo mismo organizaba sus propias temporadas en el PBA que prolongadas giras a través del país. Se sostenía gracias a su director, Felipe Segura, quien no reparaba en esfuerzos para desarrollarla y fortalecerla; a un elenco de primera línea, como Laura Urdapilleta, Jorge Cano, el mismo Segura y bailarines invitados;[94] a las aportaciones de los coreógrafos de la compañía y los huéspedes; a un equipo de artistas plásticos que apoyaron con su trabajo creativo;[95] a una crítica y un público que seguían de cerca sus avances; y sobre todo, a la independencia con la que se movían en todo momento.

En 1959 el BCM tuvo una exitosa temporada en el PBA, estrenando *La noche mágica* (c. Sergio Unger, m. Meedor, esc. y vest. José Gómez Rosas); *Tres tiempos de amor* (c. Cano, m. Armando Lavalle, esc. y vest. Xavier Lavalle); *Pas de trois* (c. Petipa, m. Tchaikovski, vest. Josefina Piñeiro); *Rose adagio* (c. Segura, m. Tchaikovski, vest. Lidia); *Giselle* (versión Segura); segundo acto de *El lago de los cisnes* (versión Segura); y *Vals de concierto* (c. Cano, m. Glazounov, vest. Sergio Nuño). Además, el BCM invitó a Gloria Contreras a montar por primera vez en el país (antes que Ballet de Cámara y el BBA) sus obras *En el mercado* (m. Blas Galindo, vest. Víctor Martínez) y *Huapango* (vest. Xavier Lavalle), que representaban una nueva propuesta para el ballet, la cual fue muy bien

[93] Jaime Pericás, "Pequeñeces", en *Cine Mundial*, México, 30 de diciembre de 1963.

[94] El elenco del BCM en 1959 estaba compuesto por Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Felipe Segura, Tomás Seixas, Sylvia Ramírez, Cora Flores, Ana Cardús, Alicia Pineda, Raymunda Arechavala, Martha Lago, Roxana Nadal, Marcela Isunza, Susana Benavides, Consuelo Amorena, Eugenia González, Ina Rojo, Patricia Chabert, Isabel Salcedo, Ángeles Rueda, Eugenia Martínez, Lucero Enríquez, Angélica López, Yoana Wenzel, Elena Sustaeta, Yolanda Bernal, Alfonso Dardo, Armando Medina, Antonio Alvarado, Rafael Buitrón, Héctor Salcedo, Rubén Artega, Lázaro Prince, Humberto Carballo y Carlos González. Los bailarines huésped fueron Óscar Tarriba, Jaime Antonio y Elsa Rosario, de danza española; Gloria y Margarita Contreras. El director general, Felipe Segura, y el director coreógrafo, Sergio Unger.

[95] Esos artistas fueron, en diferentes momentos, Xavier Lavalle, Juan Soriano, José Gómez Rosas, José Reyes Meza, Antonio López Mancera, Manuel Maza, Julio Prieto, José Luis Arreguín, Vicente Gandía y William Sundmacker.

aceptada, especialmente la segunda obra que provocó que el público lanzara "un aullido impresionante" en su estreno.[96] También fue invitado el reconocido bailarín y coreógrafo de danza española Óscar Tarriba, quien montó y bailó *Carmen* (m. Bizet, esc. y vest. José Reyes Meza), otra novedad para la temporada. Las reposiciones fueron numerosas (15), desde *Las sílfides*, *Coppélia* (c. versión de Segura, m. Léo Delibes, esc. López Mancera, vest. y tocados Marcela Isunza) y *El pájaro azul*, hasta *Nubes y fiestas*, *Tragedia en Calabria* y el controvertido *Fuego muerto* (1955, c. Cano, m. Richard Wagner, vest. Luis Sánchez Arriola) que de nuevo asustó a las buenas conciencias por tratar el tema de la homosexualidad masculina y ser "un atentado contra el arte y la sociedad".[97]

La mayoría de las opiniones que se dieron sobre esa temporada señalaban que había un avance técnico en los bailarines del BCM[98] y que era necesario el apoyo oficial para la compañía,[99] pues ésta había logrado consolidar la danza clásica en el país.[100]

Al siguiente año, el BCM continuó con sus giras. En febrero viajó a Acapulco, Guadalajara, Zacatecas y San Luis Potosí; y en agosto a 22 ciudades del país y a 3 del sur de Estados Unidos. A su regreso de nuevo tuvieron temporada en el PBA con 18 reposiciones y nueve estrenos. Éstos últimos mostraban la posición incluyente de Segura y el BCM, pues lo mismo incorporaba a bailarines mexicanos que se habían marchado del país, que impulsaba a otros a actuar en compañías extranjeras para recibirlos a su regreso, conseguía que coreógrafos extranjeros renombrados remontaran sus obras o atraía a creadores de la danza moderna para ampliar su repertorio. Las nuevas obras fueron: *El combate* de William Dollar, quien personalmente realizó el remontaje en México (m. Rafaello de Banfield, esc. y vest. Gómez Rosas); *Grand pas de quatre* de Anton Dolin (m. Cesare Pugni); *Prometeo* de Fernando Schaffenburg (m. Scribian, esc. y vest. Gómez Rosas); *Café Concordia* de Segura (m. Juventino Rosas, Velino M. Preza, Miguel Lerdo de Tejada, Alfonso Esparza Otero, Rodolfo Campodónico y E. Mendoza, arreglo e instrumentación Federico Smith, vest. y esc. López Mancera); y *El pájaro y las doncellas* de Carlos Gaona (m. Jiménez Mabarak, libreto Diego de Meza, esc. y vest. Soriano). Además, cuatro estrenos de Guillermo Keys Arenas, quien a raíz de que Sergio Unger se había retirado del BCM, se integró como director artístico. Sus estrenos fueron: *Adagio* (m. Barber, esc. y vest. Vicente Gandía); *El rejoneador* (m. Federico Longas, vest. David Antón); *El reyecito* (m. Smith, esc. y vest. Xavier Lavalle); y la gran y "moderna"[101] producción *La noche de los*

---

[96] Francisco Moreno, "Gloria Contreras", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, *op. cit*., p. 24.
[97] Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 7 de marzo de 1959.
[98] "Por nuestros teatros. Ballet", en *El Redondel*, México, 1 de marzo de 1959.
[99] Junius, "Música. Ballet Concierto", en *Excélsior*, México, 1 de marzo de 1959.
[100] Pepe Morales, "Ballet Concierto", en *Hoy*, México, 14 de marzo de 1959.
[101] De "moderno" fue calificado el concepto dancístico de Keys en esa obra. (Luis Bruno Ruiz, "La temporada de ballet. Dos nuevas obras de Keys Arenas", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1960.) Además, llamó la atención de un

*mayas* (m. Revueltas, esc. y vest. Julio Prieto). Sobre ésta última obra se señaló que la producción había alcanzado el costo de ochenta mil pesos, "quizá el más caro para una compañía independiente".[102]

El éxito de la temporada se reflejó en taquilla por el numeroso público que atrajo, incluyendo a Eva Sámano de López Mateos, gran aficionada al ballet. Doña Eva era "admiradora del ballet" y en las funciones "se mostraba feliz. Ella siempre ha dicho que de no ser maestra, hubiera preferido ser bailarina de ballet clásico".[103] El interés que siempre mostró por la danza la llevó incluso a crear una institución educativa de esta disciplina; la esposa del presidente era maestra normalista y antes de concluir el sexenio, en 1964, inauguró su propia escuela con el nombre de Héroes de la Libertad, creando en su interior una escuela de danza, dirigida por Nieves Paniagua.[104]

La temporada del Ballet Concierto de México también fue un éxito artístico, según los comentarios positivos que recibieron, especialmente halagando a *El combate* y sus intérpretes, Segura y Urdapilleta. Sin embargo, no faltaron las opiniones descabelladas, como considerar *Café Concordia* "ballet ligero al estilo de Balanchine", ni los señalamientos de deficiencias. Entre éstas se consideró que hacía falta la presencia de Unger y de Ana Cardús, que había indisciplina y carencia de homogeneidad en el cuerpo de baile, que *Prometeo* era una copia de *Proteo* de Lifar, *El rejoneador* era un "semifracaso" y *La noche de los mayas* un fracaso completo.[105] Sin embargo, el BCM ofreció un amplio abanico de propuestas coreográficas, mostrando obras de creadores consagrados, tendencias modernas, repertorio tradicional y temas de avanzada, contribuyendo a darle prestigio a la compañía.

En 1961 de nuevo se lanzaron a sus largas y accidentadas giras: al norte del país y sur de Estados Unidos bajo el auspicio del OPIC, y al sureste mexicano de manera independiente. Esto se repitió en 1962, causando en las ciudades mexicanas "verdaderas conmociones populares".[106] Sin embargo, lo más trascendente de ese año fue la transformación del BCM en asociación civil, cuyo consejo directivo estuvo formado (atendiendo la invitación de Segura) por María de la Luz Enríquez Rubio, como presidenta; Héctor González Morales y Juan Gabriel Espinosa de los Monteros,

---

empresario norteamericano para ser presentada en Nueva York (aunque finalmente esto no sucedió). En "Artistas mexicanos de ballet a Nueva York", en *Cine Mundial*, México, 21 de noviembre de 1960.

[102] Alfonso Loya, "Danza. El Ballet Concierto de México cumple 15 años de tesonera labor artística", suplemento cultural de *El Heraldo de México*, México, 13 de febrero de 1966, pp. 15-16.

[103] "Función especial del Ballet Bolshoi para el presidente López Mateos y su esposa", en *Excélsior*, México, 28 de diciembre de 1963, p. 5-A.

[104] Según currículum de Nieves Paniagua, CENIDI Danza, INBA, México.

[105] Christián Caballero, "Ballet Concierto", en *SELE Música 690 XEN*, México, diciembre de 1960, pp. 14-15.

[106] "Exitosa gira del Ballet Concierto, al noroeste", en *Novedades*, México, 25 de marzo de 1962.

vicepresidentes; José Antonio Malo, Mario Hernández y José Luis Caballero, vocales; Armando de Maria y Campos, gerente; José Carlos González, secretario, y Felipe Segura, director artístico.[107]

El Ballet Concierto de México, A.C. se estrenó con la organización de la V Temporada y X Aniversario de la compañía en el PBA, en julio de 1962. Junto a 13 reposiciones presentaron cinco estrenos: *Las bodas de Aurora* (versión Segura, m. Tchaikovski, esc. y vest. Gómez Rosas); *Los patinadores* (c. Nelsy Dambre y Cano, m. Meyerbeer, esc. y vest. Louis Albert); *Serenata para cuerdas* (c. Cano, m. Dvorak); *Pas de vandanges* de *Giselle* (versión Cano); y *Esmeralda* (c. Cano, m. Pugni, vest. Xavier Lavalle). Los comentarios a esta temporada incluyeron censuras a las "rechonchas" bailarinas;[108] menciones a "los únicos totalmente profesionales de la compañía", Urdapilleta y Cano,[109] así como a las bailarinas Susana Benavides y Sylvia Ramírez;[110] y críticas a la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, que acompañó al BCM en la temporada.[111] Sin embargo, tanto en ésta como en otras presentaciones de la compañía el consenso era señalar que tenía un nivel de profesionalismo y calidad notable.[112]

Hasta aquí se ha hecho un recuento de las temporadas y estrenos más importantes, desde el punto de vista del prestigio, que tuvieron las principales compañías de danza clásica y moderna que

---

[107] Programa de mano del Ballet Concierto de México, V Temporada y X Aniversario, PBA, México, julio-agosto 1962. En el acta constitutiva del Ballet Concierto de México, A.C., del 20 de febrero de 1963 ante el notario núm. 40 del Distrito Federal, se estipula que el 2 de octubre de 1962 se formó la asociación civil y los integrantes del Consejo fueron: presidenta, María de la Luz Enríquez Rubio; secretario general, Eulalio M. Ortega Serralde (el crítico de música y danza Christián Caballero); tesorero, Juan Gabriel Espinosa de los Monteros y Cabrera; secretario de actas y archivo, Juan Eduardo Bruggerhoff Eichemann; director artístico, Felipe Segura, y vocales, José Antonio Malo Martínez y Mario Hernández Machaín. En cuanto al gerente de promoción, se dice que el Consejo se reserva el nombramiento para hacerlo en su oportunidad.

[108] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 28 de julio de 1962.

[109] Víctor Reyes, "Notas de música. Luces y sombras del Ballet Concierto", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 7 de agosto de 1962.

[110] "Temporada en Palacio de Bellas Artes", en *Cuadernos de Bellas Artes*, núm. 9, año III, INBA, México, septiembre de 1962.

[111] A. de I., "Por nuestros teatros. Bellas Artes. Ballet sin orquesta", en *El Redondel*, México, 29 de julio de 1962.

[112] El elenco del BCM era Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Tell Acosta, Alicia Pineda, Cora Flores, Felipe Segura, Sylvia Ramírez, Susana Benavides, Julio Martínez, Raymunda Arechavala, Eugenia González, Patricia García, Ina Rojo, Magdalena Guzmán, Guadalupe Sánchez, Eva Nellie, Bertha Padilla, José Villanueva, Jesús Burgos, Alberto Cotto, Armando Medina, Eloísa Navarro, Morris Gutiérrez, Halina Romero, Rosa Gimeno, Yolanda Bernal, Martín Lemus, Antonio Martínez, Flavio Zarzoza, Aurelio García, Alicia Velasco, Marcela Isunza, Claudia Trueba, Victoria Larrauri, Martha Cortés, Luis Caracas, Víctor Oliva, Juan Medellín, Hilda Lara y Marie Ávila. Artistas huésped: Armida Herrera y Víctor Álvarez. Director artístico, Felipe Segura. Maestros: Nelsy Dambre, Carlota Pereyra, Sergio Unger, Jorge Cano, Víctor Álvarez y Guillermo Keys. Fundador, Sergio Unger; coordinación, José Carlos González; prensa y publicidad, Alfonso Loya; guardarropía Ana Junquera. Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, director titular, Jorge Delezé. Escenógrafos: Antonio López Mancera, Julio Prieto, Juan Soriano, William Sundmacker, Xavier Lavalle, José Gómez Rosas, José Luis Arreguín, Vicente Gandía, Sergio Nuño y Louis Albert. En *50 años de danza en el PBA*, INBA-SEP, México, 1986, vol. 2, pp. 446-448.

funcionaron durante los primeros años de los sesenta. Sin embargo, su actividad no se reducía a lo aquí expuesto; era más amplia y diversificada.[113]

El BBA concentraba los apoyos gubernamentales (pues era la compañía del INBA) y aparentemente tenía más facilidades que el resto de las compañías en lo que se refiere a sueldos de sus integrantes, espacios para trabajar, producción de obras, pago de maestros y coreógrafos, difusión y número de funciones, viajes, acceso a foros y festivales, etc. Sin embargo, esto no implicaba que aquellos que se encontraban fuera del ámbito oficial no tuvieran actividad que, de hecho, muchas veces era más intensa y significativa.

Las compañías independientes o privadas eran producto del esfuerzo personal y algunos apoyos oficiales; se mantenían cohesionadas por la convicción de sus elementos o las estrategias de sus directivos para conservarlos en actividad y frente al público (principal objetivo de sus bailarines). Ello les permitía soportar las carencias y hacer aportaciones económicas a sus grupos; desarrollar una gran creatividad y visión a futuro para construir sus oportunidades y mantenerse vigentes; saltar los obstáculos que continuamente se les presentaban; abrir espacios nuevos para la enseñanza y difusión dancísticas; desarrollarse de acuerdo con sus necesidades y no los designios oficiales; alcanzar altos niveles de calidad artística y la consolidación organizativa de sus grupos; promover o asistir continuamente a cursos de especialización y actualización; y estimular la estabilidad de las compañías para permitir el desarrollo de éstas y de los propios bailarines y coreógrafos. Todo ello implicó una intensa actividad de esas compañías, especialmente del BNM y el BCM, las cuales tuvieron giras, temporadas cortas y largas en foros de todo tipo, participaciónes en diversos espacios (como temporadas infantiles o funciones para público masivo), etcétera.

Además de los grandes problemas a los que se enfrentaba la danza escénica mexicana, como falta de recursos, de difusión, de apoyo institucional y de foros para presentarse, específicamente la danza moderna vivía el de la reducción de público. Éste disminuía en cada temporada, a menos de que se hicieran esfuerzos extraordinarios en la difusión y propaganda o se produjera una danza más "frívola",[114] en el sentido de hacer más fácil su consumo. La explicación de ese fenómeno no estaba sólo en la calidad de las obras, la repetición de fórmulas y carencia de creatividad por parte de los coreógrafos, como afirmaba Carlos Gaona; o en "la imposición de influencias decadentes como formas estéticas absolutas, conflictos personales, una profunda desviación de los principios y metas que hicieron posible la aceptación de la danza moderna mexicana en México, hasta transformarla en una

[113] Para información más amplia al respecto véase Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995.
[114] Emilio Carballido, "Respeto a la danza", en *Política*, México, 1 de enero de 1963, pp. 70-71

danza estérilmente abstracta, por el distanciamiento de la vida real del país", según Waldeen. Tenía que ver más con los nuevos tiempos y tendencias creativas y con el propio carácter de la danza moderna: "arte revolucionario" que va adelante del espectador, según Flores Canelo.[115]

Una medida que hubiera ayudado a solucionar el problema pudo haber sido el uso más agresivo de los medios masivos de comunicación, fundamentalmente la televisión, para difundir la danza, y por medio de ello, darle elementos a un público más amplio para asimilar esa nueva danza. Ese fue un esfuerzo realizado por el INBA, aunque no suficiente, en el programa *Taller de danza*, que de 1962 a 1964 se transmitía por Canal 11 y era conducido por Josefina Lavalle.[116] También en la televisión participaban en 1963 Felipe Segura y Laura Urdapilleta, como comentaristas del programa *Noche de gala*, en el que se presentaba ballet; [117] y Rodolfo Hellmer tenía en 1964 un programa en el Canal 11 para analizar música y danza mexicanas, que incluía la presentación de bailarines.

[115] "La danza moderna. Mesa redonda con Raúl Flores Canelo, Joan Gainer y Carlos Gaona, coordinada por Miguel Ángel Marín, Sergio Ortiz Hernán e Isaac Arriaga", en suplemento dominical *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, núm. 51, México, 16 de junio de 1963, p. 1.
[116] "Taller de Danza, buen programa del Canal 11 de televisión", en *Novedades*, México, 11 de noviembre de 1962.
[117] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de diciembre de 1963.

**V. 1962: un festival y una temporada oficiales**

En mayo de 1962 cuatro compañías participaron en el I Festival de Danza Mexicana, convocado por el INBA. A su inauguración asistieron Torres Bodet y Amalia Castillo Ledón, además de las autoridades del Instituto. La importancia de este Festival, realizado en el Teatro del Bosque por dos meses, fue la presentación de grupos de danza moderna, clásica y folclórica, que dieron una visión general del quehacer dancístico de la época, aunque con muchas ausencias. Estuvieron presentes el Ballet de Bellas Artes, el Ballet Nacional de México, el Ballet de Cámara y el Ballet Popular de México.

A este último se le estaba promoviendo como competencia del BFM; presentó obras de su director, Guillermo Arriaga, y música tradicional: *Ritmos indígenas*, *Danza de la pluma*, *Fandango jarocho*, *Fiestas michoacanas*, *Estampa mexicana*, *Sones y zapateado huasteco*, *Ceremonia yaqui* y *Sones jaliscienses*.[118] El BNM presentó cinco obras de su repertorio y los estrenos *Bachiana* (c. Joan Gainer, m. Bach); *Balada* (c. y diseños Flores Canelo, m. Mozart); *Cuatro en el foro* (c. Carlos Gaona, m. Barber), y de Bravo, *Danzas de hechicería* (m. Noriega) y *La resortera de oro* (m. Jiménez Mabarak, diseños Flores Canelo en ambos casos).[119] El Ballet de Cámara repuso diez obras con un "éxito extraordinario";[120] el BBA, nueve, además de los estrenos *Variaciones barrocas* (c. Rosalío Ortega, m. barroca); *Sones jaliscienses* (c. Ana Mérida); *Bagatelas y piezas* (c. Gloria Contreras[121]); *El retablo* (c. Rosa Reyna, m. Manuel de Falla), y *Ferial* (c. Josefina Lavalle, m. Manuel M. Ponce).[122]

El éxito, de nuevo, lo consiguió el Ballet de Cámara. La nota la dio la polémica de Antonio Luna Arroyo y Helena Jordán en diversos artículos (en los que esta última acusaba a la directora del

---

[118] El director del BPM era Guillermo Arriaga; supervisión general, Celestino Gorostiza; producción técnica, Antonio López Mancera; consejero musical y director de coros, Armando Zayas; director de escena, Rodolfo Montalvo Lezama; coordinación, Graciela Arriaga; consejero artístico, Horacio Flores Sánchez; administración, Haydée Arenas. Los bailarines eran Enrique Aguilera, Josefina Báez, Lucero Binnquist, Bertha García, Lilly Fernández, Maritza Córdova, María Cruz, Roberto Cruz, Xavier Luna, Heberto Moreira, René Rivera, Rafael Téllez, Alfonso Vargas y Francisco Yáñez.

[119] Guillermina Bravo era la encargada de la dirección artística; José González, dirección escénica; Óscar Chávez, tramoya e iluminación; Carballido, colaboración literaria, y Guillermo Noriega, representante. Los bailarines eran Carlos Gaona, Valentina Castro, Federico Castro, Freddy Romero, Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco, José Mata, Raquel Vázquez, Antonio Viveros, Joaquín Islas, Ricardo González, Rosa Pallares, Anadel Lynton, Payata Romero, Hilario Vite y Efraín Moya.

[120] Lin Durán, "Balance del Festival de Danza Mexicana", en *Siempre!*, México, 7 de junio de 1962. Los créditos del Ballet de Cámara eran: dirección, Nellie Happee; *régisseur*, Tulio de la Rosa; coordinadora, Ana Castillo; representante, Guillermo Noriega; traspunte musical, Rocío Sanz. Los bailarines eran Sonia Castañeda, Nellie Happee, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Margarita Contreras, Francesca Wuthenau, Artemisa Pedroza, Mirna Villanueva, Ángeles Álvarez, Tania Álvarez, Marcela Isunza, Ana María Garza, Maritza Córdova, Amalia Betancourt, Maya Ramos, Marcos Paredes, Tulio de la Rosa, Farnesio de Bernal, Alfredo Cortés, Luis López, Francisco Martínez y Aurelio García.

[121] Gloria Contreras fue invitada por el BBA para reforzar su repertorio; fue una de las coreógrafas que participaron en mayor número de compañías en la época.

[122] Los créditos del BBA eran: directora, Ana Mérida; gerente, Jorge Landeta; producción, Antonio López Mancera; director de escena, Roberto Cirou; encargada del vestuario, Eva Beltri; traspunte musical, Juan González Amador. Los bailarines eran Aurora Agüeria, Miguel Araiza, Mireya Barbosa, Rafael Carapia, Juan Casados, José Coronado, Jay Fletche, Beatriz Flores, Roseyra Marenco, Carlos McNealli, Luz María Ordiales, Rosalío Ortega, Nieves Paniagua, Rosa Reyna, José Rosas, Rocío Sagaón, Ana Sallemi y Adriana Siqueiros.

BBA de guiarse por criterios personales y no "exclusivamente artísticos", como la obligaba su posición).[123] Solamente el BBA se salvó de las pérdidas económicas, pues cada compañía se encargó de la propaganda de sus funciones y la producción de sus obras.

En noviembre del mismo 1962 se inició la Temporada de Danza Moderna, donde el BBA de nuevo invitó al BNM a participar en el PBA, pero sólo con una obra. Ahí la compañía oficial estrenó *Homenaje a Revueltas* (c. Gloria Contreras, m. Revueltas, esc. y vest. Roberto Verberkmoes); *Presagios* (c. Rosa Reyna, m. Carlos Chávez, libreto Ulises Carreón, esc. y vest. Roberto Cirou); *La visita* (c. Martha Bracho, m. Blas Galindo, esc. y vest. Flores Canelo); *Intramuros* (c. Ortega, m. Kodaly, poema González Durán, esc. Felguérez, vest. Lilia Carrillo), y *Triángulo de silencios* (c. Mérida, m. Bartok, poema Elías Nandino, esc. y vest. Juan Soriano). Se repusieron *Piezas y bagatelas* (*Bagatelas y piezas*); *La balada de la luna y el venado*; *Visiones fugitivas*; *La Llorona*; *Variaciones barrocas*; *Fantasía* (c. Sakmari, m. Adomián, esc. y vest. David Antón), y otra innovadora obra de Josefina Lavalle, *Danza para cinco palabras* (m. Gassman, grabados Guillermo Silva Santamaría, esc. y vest. López Mancera).

La gran novedad fueron los artistas huésped del BBA: Trisha Brown y Joseph Schlichter, pertenecientes a la vanguardia norteamericana de danza contemporánea, quienes bailaron *Piedras del tiempo* (c. Schlichter, m. Varése, esc. y vest. López Mancera), obra "sin interés", "abstraccionista" y en busca de "originalidad" gratuita.[124] En cambio, *Triángulo de silencios* fue considerada por Carballido como una coreografía que "contiene algunos de los momentos más bellos en la carrera" de su autora,[125] aunque por otro lado se dijo que era "intrascendente".[126] La obra mejor librada fue *Danza para cinco palabras*, cuya excelencia[127] y gran expresividad[128] señalaron varios críticos.

La noticia con mayor peso sobre la temporada no era ésta ni sus obras, sino los conflictos internos del BBA y la crisis que, se decía, estaban viviendo la compañía y la danza moderna en general;[129] se aseguraba que sus productos no justificaban los gastos que implicaban (en esa temporada, 300 mil pesos).[130]

---

[123] Helena Jordán, "Respuesta. Los intocables II", en *Novedades*, México, 15 de julio de 1962.
[124] A.L.A., "Atisbos musicales. Ballet incoloro e insípido", en *Atisbos*, México, 29 de noviembre de 1962.
[125] Emilio Carballido, "Respeto a la danza", *op.cit*.
[126] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Fin de la temporada del Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1962.
[127] Antonio Luna Arroyo, "Estreno del Ballet de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 25 de noviembre de 1962.
[128] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. El Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 26 de noviembre de 1962.
[129] Hans Sachs, "Fondos musicales. Crisis en la danza", en *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1962.
[130] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Fin de la temporada del Ballet de Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de diciembre de 1962, pp. 70-71.

Los señalamientos a las deficiencias organizativas y artísticas eran numerosos y la respuesta de las autoridades fue, según Carballido, presionar para evitar tantos "ballets trágicos" y sustituirlos por otros más ligeros y con posibilidades de ser aceptados por un público mayoritario. De nuevo lanzó otro ataque a Mérida (sin mencionarla), afirmando que haber nombrado a la artista en un "puesto burocrático" había sido un error y la había convertido en "un[a] dictador[a] más o menos peligros[a]".[131]

[131] Emilio Carballido, "Respeto a la danza", *op*. *cit*.

**VI. Ballet Folklórico de México: entre el subsidio y la independencia**

El BFM se cocinaba aparte del resto de las compañías dancísticas mexicanas, por el peso adquirido en muy corto tiempo, por su calidad y propuesta cosmopolita, por su audacia empresarial y de producción escénica, por el apoyo gubernamental y por el prestigio internacional alcanzado inmediatamente después de su formación.

Los antecedentes del BFM se remontan a 1952, cuando Amalia Hernández estrenó dentro del Ballet Moderno de México (entonces dirigido por Waldeen y subsidiado por la propia Hernández), *Sones michoacanos* (m. autóctona por el trío Los Aguililllas). Ése fue el punto de partida para su propuesta de danza folclórica, que fue madurando en esa compañía y en el Ballet de México. Por este último, que ella dirigía, Hernández mantuvo una estrecha relación de trabajo con Televicentro, la única empresa televisora mexicana, y realizó sus primeros viajes internacionales con apoyo gubernamental (principalmente de la Dirección General de Turismo) y de varias empresas privadas.

Hacia 1958 el repertorio del Ballet de México, todo de Hernández, con música tradicional, era *Los aztecas y los mayas (Los hijos del sol y Bonampak)*; *Después de la Conquista (Zapateado veracruzano, Danzas de Michoacán, El cupidito, La malagueña, El entierrito y Navidad)*, y *Ballets mexicanos (Danza de los indios yaquis, Fiesta y Dos ballets españoles)*, aunque conservaba obras de danza moderna (de cuya primera generación de bailarinas mexicanas Hernández había sido parte). Un año después, al trabajar junto con el Ballet Concierto de México en la revista *Fiesta musical* en el Nuevo Teatro Ideal, optó definitivamente por la danza folclórica. Tanto ese trabajo como su definición trajeron consecuencias importantes para la compañía: la participación de Segura y sus bailarines ayudó a profesionalizar y fortalecer técnicamente a los integrantes del Ballet de México (lo que a su vez le significó al BCM una fuente de ingresos y mayor estabilidad), que logró gran calidad en su propuesta escénica.

El éxito que alcanzó el Ballet de México con esa experiencia en el Ideal y en otros foros, condujo a que el OPIC lo eligiera para enviarlo al Festival de las Américas en Chicago, con motivo de los Juegos Deportivos Panamericanos (gira que inicialmente se había anunciado que realizaría el BBA). Impulsados por Álvarez Acosta, Hernández y Segura establecieron una relación formal de trabajo y éste se integró como director artístico a la compañía, que tomó el nombre de Ballet Folklórico de México. Luego, un mayor número de bailarines del BCM se unió a aquél (Jorge Cano y Susana Benavides, entre otros).

En Chicago, el nuevo elenco del BFM presentó un amplio repertorio, que resultó el más aplaudido del Festival; su foto apareció en la portada de la revista *Life*. Como resultado, el gobierno mexicano le dio una mayor promoción; a un mes de ese viaje, en septiembre de 1959, acompañó al

secretario de Gobernación Gustavo Díaz Ordaz a Los Ángeles, California, con motivo de la conmemoración de la Independencia de México.

Siguió la invitación de Celestino Gorostiza para presentarse todos los domingos a las nueve de la mañana en el PBA, cuando en el foro se exhibía la cortina de cristal de Tiffany. Ya sin Segura, Hernández se encargó de convertir en un éxito de taquilla esas funciones que cada vez atraían a más público, especialmente turistas, lo que sigue sucediendo a la fecha.

Ante ese éxito, el presidente López Mateos le propuso a Hernández convertir al BFM en la compañía oficial de México. En sus testimonios ella afirmaba que había aceptado poniendo sus condiciones, con el fin de no perder el control sobre ella.[132] El interés del presidente estaba relacionado con la necesidad de poseer una compañía oficial representativa de la nación en el exterior y ante los múltiples invitados internacionales que se recibían (función que no cumplió el BBA). Al BFM se le consideró una "institución absolutamente necesaria y puede ser la sólida base de un espectáculo que sea orgullo del país y asombro de las naciones que lo vean actuar".[133] De tal manera, por decreto presidencial "nació" el BFM; se "designó"[134] a Hernández la directora (de su propia compañía) y Gorostiza se convirtió en su presidente (Ana Mérida nunca tuvo injerencia). Se iniciaron las adecuaciones, como la incorporación de un gran coro cuyo primer director fue Ramón Noble, y Hernández invitó a Guillermo Arriaga como director de escena.[135]

En 1960 la compañía se oficializó al tomar el nombre de Ballet Folklórico de Bellas Artes (BFBA), supeditado "totalmente" al INBA y perdiendo su carácter independiente, pero sólo en lo formal. En los hechos, el BFBA no dependía económicamente de la institución, al contrario, con sus funciones le rindió una importante entrada de recursos. En lo que se refiere a la toma de decisiones, la intervención de Gorostiza era efectiva, pero a Hernández siempre la guiaron los intereses de la compañía, a pesar de que ello implicara romper con el INBA.

---

[132] Según Hernández, el presidente López Mateos "me llamó un día y me dijo, „Amalita, una compañía tan exitosa no puede pertenecer a una sola persona, te la voy a expropiar, ahora pertenece al pueblo de México"". En Dora Luz Haw, "Amalia Hernández. El amor tira bocabajo", en *Reforma*, México, 13 de septiembre de 1997, p. 1-C.

[133] Wilberto Cantón, "El Ballet Folklórico de México hacía falta", en *Cine Mundial*, México, 19 de enero de 1960.

[134] "Amalia Hernández, coreógrafa de Ballet Folklórico de Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 12 de marzo de 1960.

[135] Los integrantes del BFM eran Amalia Hernández, directora general y coreógrafa; Celestino Gorostiza, presidente; Guillermo Arriaga, director de escena; Enrico Cabiatti, supervisor musical; Ramón Noble, director de coro; escenógrafos, Robin Bond, Julio Prieto, Agustín Hernández y Antonio López Mancera; diseñadora de vestuario, Dasha; José Luis Payán, coordinador; Juan José Arreola, textos del programa; Rafael Gaona, administrador; Otto Mayer-Serra, gerente; Leonardo Peláez, jefe de producción; Asa Zatz y López Mancera, iluminación; tres grupos musicales. Los 16 bailarines eran Socorro Bastida, Artemisa Barrios, Dolores Castillo, Graciela de Velasco, Cora Flores, Amalia Hernández, Silvia Lozano, Colombia Moya, Concepción Solís, Bertha Sordez, Raquel Gutiérrez, Juan Casados, Luis Guido, Marcos Paredes, Francisco Sánchez y Florencio Iyescas. Su repertorio era *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Fiesta veracruzana*, *El cupidito*, *Los Matlachines*, *Danza del venado*, *Los quetzales*, *Los concheros*, *Danza de la pluma*, *Los sonajeros*, *El canto del pueblo seri*, *Bonampak*, *Tres toreros*, *Romance español* y *Fiesta*. En *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 417-419.

El éxito comercial[136] de la compañía era (y es) extraordinario en la danza escénica; recuperó la inversión inicial del Instituto (cuatro millones de pesos) casi de inmediato y acabó sosteniéndose con sus propios ingresos y dando "margen a que las actividades del INBA se duplicaran".[137]

El BFBA se convirtió en el "consentido" del público asiduo al teatro y de la crítica, quienes defendieron su valor comparándolo con las reconocidas agrupaciones que visitaban el país. Entre éstas, el Ballet Slask de Polonia y el Folklórico Ruso Georgiano en 1960; el famosísimo Ballet Moiseyev en 1961, y el Ballet Ucraniano de Kiev en 1962. Sin embargo, el BFBA también recibió críticas devastadoras, como las que predecían su fracaso por ser una compañía "lamentable" con bailarines de bajo nivel y promotor de "mixtificaciones";[138] o la que afirmaba que no cumplía con las condiciones de autenticidad y profesionalismo, convertida en una "mamarrachada indigna" y un "can-can mexicano", espectáculo caracterizado por "la adulteración, el mercantilismo y la improvisación", que atraía sólo a "parvadas de bobalicones" al teatro.[139]

Sin embargo, el BFBA estuvo presente en todas las ocasiones oficiales, en las que aparte de bailar, llegó a entonar el Himno Nacional.[140] En 1959 dio 24 funciones en el PBA; en 1960 aumentaron a 104 y estrenó *Danza de los quetzales*, *Revolución*, *Tonantzintla* y *Tehuantepec*, todas de Hernández con música tradicional.

En 1961, además de su presencia permanente en ese foro, hizo una gira por Colombia y recibió a la coreógrafa norteamericana Agnes de Mille como asesora técnica y artística. Pero el acontecimiento más importante en esos años fue el triunfo en París como representante oficial de México y con el nombre de BFM: el primer premio como grupo folclórico en el Festival del Teatro de las Naciones, en mayo de 1961. Con eso entró de lleno y por la puerta grande al mercado internacional de danza y a los teatros más prestigiados del mundo. Luego de su estancia en París, comenzó una gira de tres meses por varios países.

En su ausencia, en el PBA se programó al Ballet Popular de México (desaparecido desde 1958), "resucitado" e impulsado a instancias de Gorostiza, quien se convirtió en su supervisor general. El director era Guillermo Arriaga, uno de los ex integrantes del BBA que lo habían abandonado muy tempranamente por diferencias con Mérida; y el consejero artístico, Horacio Flores Sánchez, primer

[136] En las entradas de taquilla de 1960 el BFBA y el Georgiano fueron los más destacados, "batiendo récord" sobre grupos internacionales como el London Festival, el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas, el Ballet Slask, el Ballet de Alicia Alonso y el de las figuras de la Ópera de París, y los nacionales, el BCM y el BBA; según "Lo más destacado en música y ballet en 1960", en *Cine Mundial*, México, 10 de diciembre de 1960.
[137] Martín Galas Jr., "Entre candilejas", en *La Afición*, México, 22 de diciembre de 1960.
[138] "Ocurre algo extraño en el INBA, fracasan sus empresas importantes", en *A.B.C.*, México, 9 de mayo de 1960.
[139] Miguel Adam, "¿Ballet Folklórico... o Mexican Can-Can?", en *Novedades*, México, 8 de mayo de 1960.
[140] El 15 de septiembre de 1960, según "Función especial de danza con un ballet folklórico", en *Cine Mundial*, México, 11 de septiembre de 1960.

director del BBA en 1959, quien también había salido luego de varios conflictos internos. El BPM se componía de 16 bailarines y su repertorio ya no contenía danza moderna, como en la versión original de la compañía, sino exclusivamente danza folclórica.[141]

De vuelta en México, el BFM recibió las felicitaciones personales y un premio especial de manos de López Mateos, el Trofeo Venado de Oro y Bandera con escudo, por su triunfo en París. Hernández y Gorostiza se distanciaron aún más a raíz del apoyo brindado al BPM,[142] pero el BFBA recuperó el foro del PBA: dio 58 funciones en 1961 y estrenó *Huasteca*, *La jarana de Yucatán*, *Boda de Tehuantepec*, *Danza de los moros*, *Cuadro romántico* y *Danza del venado*, todas de Hernández con música tradicional. Además, por supuesto, actuó en la función de gala ofrecida a Nehru, de visita en México en ese año (quien comentó que había sido "uno de los mejores espectáculos folclóricos que he visto"),[143] así como ante el presidente de Perú; participó en las actividades oficiales del INBA, la SEP y la Presidencia de la República, y continuó con sus giras por el país e internacionales (esta vez por Colombia y Venezuela). Asimismo, Hernández fortaleció su posición formando una segunda compañía (dirigida por su hija Norma López), que actuaría como residente en el PBA mientras la primera realizaba sus constantes viajes, y anunció la creación de su propia escuela.

Esta actividad se daba en situación adversa, pues el director del INBA trataba de acabar con la hegemonía de Hernández en el campo dancístico (y político) mexicano. En 1962 ésta recobró su compañía al utilizar de nuevo el nombre de BFM. El enfrentamiento con Gorostiza y el BPM fue frontal y su motivo se hizo público, pues a diferencia de lo que el funcionario pretendía (un contrato con Columbia Concerts), en 1961 Hernández había firmado de manera independiente uno con el famoso empresario de la danza internacional Sol Hurok, para llevar al BFM a los circuitos internacionales más exclusivos y rentables de las artes escénicas.

En ese año el BFM y el BPM compartieron el foro del PBA y aumentó la competencia entre ambos. El primero tuvo 75 funciones y el segundo 44; se impuso el Folklórico. Sin embargo, el BPM tuvo numerosas presentaciones en el Auditorio Nacional, obtuvo reconocimientos por su "calidad y

---

[141] Los créditos de la compañía eran: Guillermo Arriaga, director general y coreógrafo; Rafael Gaona, gerente; Antonio López Mancera, producción técnica; Armando Zayas, consejero musical y director de coros; Rodolfo Montalvo, director de escena; Horacio Flores Sánchez, consejero artístico; 20 cantantes del coro y tres conjuntos musicales. Los bailarines eran Lucero Binnquist, Margarita Gordon, Bertha García, Elba Tinoco, Elvia Nava, Pilar Sánchez, Nieves Paniagua, Alejandro Omaña, Roberto Cruz, Heberto Moreira, Francisco Yáñez, Ramón Cruz, Carlos Aguilera, Alfonso Vargas, Onésimo González y Rafael Téllez. Su repertorio se componía, todo de Arriaga con música tradicional, de *Ritmos indígenas*, *Danza de la pluma*, *Estampa mexicana*, *Fandango jarocho*, *Fiestas michoacanas*, *Ceremonia yaqui* y *Sones jaliscienses*. En *50 años de danza en el PBA, op. cit*., pp. 435-436.

[142] Guillermo Arriaga en Felipe Segura, "Charla de danza con Guillermo Arriaga", 24 de septiembre de 1985, CENIDI Danza, INBA, México, p. 18, inédita.

[143] Jawahalral Nehru, cit. en "Esplendor del Ballet Folklórico", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1966.

seriedad",[144] estrenó *Sones y zapateado huasteco* de Arriaga, fue incluido en el I Festival de Danza Mexicana, y realizó giras por el país y ciudades de Estados Unidos, con "éxito arrollador".[145] Finalmente, la compañía perdió el apoyo de Gorostiza, según algunas versiones porque se consideró que frente al BFM el Popular "sobraba" y no cumplía "una función específica", y porque "arrojó pérdidas por 280 mil pesos en las últimas actuaciones".[146] El hecho es que la compañía desapareció y sus integrantes regresaron a la danza moderna, ahora con el nombre de Ballet Mexicano.

Entretanto, el BFM se presentó ante López Mateos y Kennedy en Nueva Orleáns y ante el presidente de Brasil de visita en nuestro país; cumplió su contrato con Hurok dando exitosas funciones en ciudades norteamericanas y canadienses;[147] planeó una gira de más de seis meses por el mundo, y siguió recibiendo premios y reconocimientos que lo prestigiaban y legitimaban.[148] Así que en 1962 Amalia Hernández y el BFM demostraron que era posible desafiar a la burocracia cultural y triunfar sobre ella manteniendo contactos directos con las más altas esferas del poder político nacional, línea que ha conservado durante todos los años (y sexenios) de su larga vida.

---

[144] Luis Fernández de Castro, "Crónica musical", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 29 de mayo de 1962.
[145] Luis Fernández de Castro, "Notas musicales. Triunfa el Ballet Popular en los Estados Unidos", en *Excélsior*, México, 31 de julio de 1962.
[146] "Guillermo Arriaga perdió 280 mil pesos con su Ballet", en *Éxito*, México, 30 de diciembre de 1962.
[147] Las funciones programadas por la empresa de Sol Hurok abarcaban principalmente numerosas poblaciones pequeñas de Estados Unidos, lo que permitía acortar las distancias entre las grandes ciudades y era conveniente para la compañía, aunque exigía un gran esfuerzo de sus bailarines y demás integrantes, pues las funciones eran muy numerosas.
[148] Algunos de esos premios, recibidos en los primeros años de los sesenta, fueron Premio de la Radio y Televisión Mexicana 1953 a 1961 por mejor ballet folclórico; Trofeo del Concurso Nacional de la Televisión Mexicana 1960; Primer Premio del Festival Teatro de las Naciones en París, Francia 1961; Trofeo Venado de Oro y Bandera con escudo dorado en oro de Adolfo López Mateos por el Primer Premio de las Naciones 1961; Premio del Festival de Manizales, Colombia 1961; Premio del Condado de Los Ángeles 1962; Premio de Cali, Colombia 1962; Premio de la Ciudad de Puebla 1962; Premio Especial Madero de México 1962; Diploma del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica 1962; Diploma y medalla de oro de la Confederación Nacional de Charros de la República Mexicana 1962; Diploma y medalla de oro del Club Rotario de la República Mexicana 1962; Diploma y medalla de oro del Club Internacional Femenino 1962; y Premio de la Unión Mexicana de Críticos de Teatro, Música y Danza 1962.

**VII. Los de afuera**

Un número reducido de compañías extranjeras visitó México a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, a pesar de la insistencia del público y la crítica en conocer a las grandes agrupaciones del mundo y las nuevas propuestas.

De danza moderna solamente se recibió a la compañía de José Limón, en 1960. Del género del ballet clásico se presentaron algunos grupos pequeños que, aunque traían obras tradicionales, incluían otras con propuestas "refrescantes" y modernas. En 1958 estuvieron el Ballet francés de Janine Charrat con repertorio de Serge Lifar, John Taras y Charrat; el Ballet Nacional de Canadá, con las versiones completas de los grandes ballets, y el Ballet de San Francisco con obras de su director, Lew Christensen. En 1959, Ivette Chauviré y tres bailarines solistas del Ballet de la Ópera de París con repertorio de Lifar, Gsovsky y Sanders, entre otros; Andre Eglevsky y su ballet Divertissement con obras de su autoría, de Balanchine y de Dollar (entre las bailarinas estaba Melissa Hayden), y el Teatro Stanislavski y Nemirovich Danchenko de Moscú (enviado en lugar del Teatro Bolshoi de Moscú, tan esperado). En 1960 llegaron tres grandes compañías: el London Festival Ballet, con dirección artística y obras de Anton Dolin; el Ballet de Cuba de Alicia Alonso, con *Coppélia*, acompañando al presidente Osvaldo Dorticós, y el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas, cuya directora y coreógrafa era Bronislava Nijinska, con obras de Lifar, Taras y Lichine. En 1961 estuvieron en México el Royal Danish Ballet con obras de Bournonville y dirección de Inge Sand, y Tamara Toumanova con Wladimir Ouktomsky con sus celebrados *pas de deux* (volverían un año después).

La danza folclórica internacional estuvo representada en 1959 por el Coro Folklórico Popular Ruso de Estado M. Piatnitsky y la prestigiada Compañía Filipina de Danzas Bayanihan; en 1960, por el Ballet Slask de Polonia, el Ballet Folklórico Ruso Georgiano, el Ballet Folklórico Yugoslavo Krasmanovich, el Ballet Folklórico de Culturas de Bolivia y los Conjuntos Folklóricos de la URSS; en 1961, por Danza, Música y Teatro de Japón y el Ballet Moiseyev, y en 1962, por el Ballet Ucraniano de Kiev. Esta programación era reflejo de la apertura del régimen mexicano a los países socialistas, varios de los cuales López Mateos visitó rompiendo con la línea anticomunista dictada por Estados Unidos al resto de Latinoamérica.

Estos grupos y compañías fueron influencias importantes para los artistas de la danza mexicana, que aprendían de sus propuestas y veían los retos a vencer, en la medida en que el público y la crítica los podrían evaluar con mayor rigor "a partir de criterios incluso antagónicos". Era un momento "en

que los críticos podían compararnos con las grandes compañías y grupos solistas que nos habían visitado recientemente; [se] había acrecentado el reto”[149] de presentar el propio trabajo.

[149] Tulio de la Rosa, *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*, CONACULTA, México, 2000, p. 71.

**VIII. Medidas extremas del poder**

En un país donde durante décadas se había desarrollado un sistema político basado en la cultura cortesana y en que el presidente era la autoridad suprema e incuestionable, sus decisiones sobre cualquier cosa debían obedecerse. “El temperamento, el carácter, las simpatías y diferencia, la educación, las experiencias personales del presidente, daban a cada gobierno un sello peculiar”.[150] Esta forma de hacer y dirigir penetraba toda la estructura burocrática, y el INBA no era la excepción.

Además de este autoritarismo que padecía, el Ballet de Bellas Artes tenía en contra numerosos aspectos. Por una parte, Celestino Gorostiza consideraba que la danza que hacía, la moderna, era una “moda” pasajera, que “nos gusta hoy y puede dejar de gustarnos mañana”;[151] al dar públicamente su opinión sobre el trabajo del BBA, sus críticas habían sido duras, como en la temporada en el PBA de 1960, sobre la que afirmó que sólo había tenido dos obras “francamente buenas”, ninguna de los coreógrafos de la compañía.[152] Había también un asomo de censura: a raíz de las controvertidas obras nuevas de Sokolow y Josefina Lavalle, en 1962 el director del INBA había pedido que se cambiaran “por cosas más sencillas”, para obtener la aceptación del público.[153]

Aunada a la posición de Gorostiza estaba la de Ana Mérida, quien no había logrado cohesionar a la compañía y había perdido el control sobre ella y sobre la “guerra de vanidades” que, según Flores Canelo, estaba presente.[154] Muestra de ello fue la temporada de 1962, cuando los bailarines se rebelaron abiertamente y pidieron codirigir la compañía, lo que trajo una desorganización mayor.

En esa temporada también el BBA había tenido un gran fracaso económico, en parte por el desorden que imperaba y la falta de difusión, y en parte porque el público se había distanciado de la danza moderna. Al parecer este tipo de fracaso no era nuevo; en 1960 se había hablado de un déficit de 52 mil pesos y de que los bailarines y actores no podrían cobrar sus sueldos, pues “la temporada de danza moderna se presentó sin éxito artístico” y le costó al INBA “la friolera de 120 mil pesos”.[155]

La crítica continuamente señalaba las deficiencias de la compañía y la escasez de espectadores. Sin dejar de considerar que en efecto debió de haber problemas de disciplina y falta de “mística” y calidad en algunos integrantes del BBA (“convirtiendo el talento en rutina, el genio en impotencia y el

---

[150] Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, *op. cit*., p. 130.
[151] Celestino Gorostiza, discurso inaugural del I Festival de Danza Mexicana, 8 de mayo de 1962, en “La vida cultural. Danza”, en *Cuadernos de Bellas Artes*, núm. 6, año III, INBA, México, junio de 1962, pp. 73-74.
[152] En esa ocasión, Gorostiza se refirió como las únicas dos obras buenas de la temporada a *El paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo y a una de Anna Sokolow, sin especificar cuál, presentada por el BBA. Gorostiza en Agustín Salmón Jr., “20 años de estancamiento tienen los bailarines mexicanos”, en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 2 de febrero de 1960.
[153] Agustín Salmón Jr., “Escándalo por el cese del Ballet de Bellas Artes”, en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, martes 22 de enero de 1963, p. 2.
[154] Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, “Raúl Flores Canelo”, en *Una vida dedicada a la danza 1989*, *op. cit*., pp. 43-44.
[155] Agustín Salmón Jr., “Dejan a actores sin sueldo por déficit en el INBA”, en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 21 de octubre de 1960.

entusiasmo en burocracia")[156], se vislumbra en la hemerografía de la época la poca apertura y capacidad para comprender el proceso artístico que se vivía: una transición hacia nuevas formas que aún no se definía claramente.

Las obras, navegantes entre lo nacionalista y lo cosmopolita, entre lo ya rebasado y la modernidad que exigían los nuevos tiempos, no convencían a los críticos, que en varias ocasiones y desde la fundación del BBA habían opinado que mejor sería apoyar al ballet clásico que a la danza moderna; siempre había sido más festejado el trabajo de las compañías huésped (de danza moderna o clásica) que el de la propia compañía oficial. Estos asuntos se planteaban continuamente en la prensa y en mesas redondas organizadas para discutir la situación de la danza moderna y sus alternativas. Aunque no había un consenso, muchos artistas y críticos aseguraban que se vivía la decadencia. Pero también se vivía el viraje hacia la modernidad y la imposición de otros gustos de la sociedad, más el estímulo a otras formas dancísticas, que la moderna no recibió. Un ejemplo es la nula presentación de compañías extranjeras de esa especialidad, quizá porque en sus recorridos por el mundo "el presidente viajero" y su esposa siempre habían tenido como anfitrionas a compañías de danza clásica o folclórica, nunca de moderna. Paradójicamente, cuando se desmembraba al BBA, en enero de 1963 se presentó una de las compañías de danza contemporánea más importantes, la norteamericana de Paul Taylor, con su repertorio tan aplaudido en el mundo,[157] que en México tuvo impacto por su concepto nuevo y por sus brillantes, varoniles bailarines (lo cual alentó a más hombres a acercarse a la danza).[158]

Las autoridades del INBA, ante las dificultades que entrañaba el BBA, habían optado por apoyar otras formas dancísticas, hasta llegar a "la exclusividad de lo folclórico",[159] estaban tramando el cambio radical de la compañía oficial para crear en su lugar el Ballet Clásico de México, pues según se anunciaba, el Departamento de Danza preparaba "un proyecto monumental que se desarrollará este año y que vendrá a revolucionar radicalmente las condiciones, la perspectiva, el ambiente, la actividad del ballet y la danza en México".[160]

En enero de 1963 estalló la bomba. Mérida informó a los integrantes del BBA[161] de que éste había dejado de existir, así como las becas que recibían algunos de ellos. "Al día siguiente [10 de

[156] Hans Sachs, "Revista musical. Nueva temporada de danza", en *El Universal*, México, 2 de junio de 1963.
[157] El repertorio que trajo en 1963 esa pequeña compañía de seis bailarines incluía *Tres epitafios*, *Tablas*, *Pistas*, *Insectos y héroes*, *Unión*, *Meridiano*, *Pieza de época* y *Aureola*, todas de Paul Taylor.
[158] Para este aspecto, véase testimonio de Luis Fandiño en Margarita Tortajada Quiroz, *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, CENIDI Danza, INBA, México, 2000, p. 81.
[159] Miguel Álvarez Acosta, "La danza moderna de México en Centroamérica", *op*. *cit*.
[160] Luis Fernández de Castro, "Notas musicales", en *Excélsior*, México, 15 de enero de 1963.
[161] Los integrantes del BBA eran Rosa Reyna, Josefina Lavalle, Luz María Ordiales, Roseyra Marenco, Rosalío Ortega, Juan Casados, Miguel Araiza, Aurora Agüeria, Mireya Barbosa, Nieves Paniagua, José Coronado, Rafael Buitrón, Juan Antonio Rodea, Ana Salemi y José Rosas, bailarines; además, el director de escena Roberto Cirou, la encargada del almacén del vestuario Eva Beltri y el baterista Antonio Adame.

enero] los bailarines enviaron un telegrama al director del INBA solicitándole audiencia. Ni se les concedió la cita, ni les fue contestado el telegrama".[162]

La respuesta fue inmediata, los bailarines presentaron una demanda de amparo contra la medida tomada por el INBA y se lanzaron a una gran campaña de difusión. Según sus declaraciones, Gorostiza y Mérida pretendían "coartar la libertad de expresión artística en México", acabar con la danza moderna "para eludir la trascendencia sociológica que representa" y apoyar al ballet clásico, "contrario a la tradición nacional para complacer a una pequeña burguesía mexicana".[163] El INBA difundió un boletín de prensa en el que aceptaba que reestructuraría el área de danza moderna y apoyaría al ballet clásico ("pues el Departamento de Danza del Instituto no es „departamento de danza moderna‟"), y negaba que hubiera desaparecido el BBA. Sin embargo, atacaba a sus bailarines porque al no haber superado "el grado de anquilosamiento a que han llevado a la danza moderna", habían causado el repudio, "con razón", del público mexicano".[164]

Los ex integrantes del BBA buscaron aliarse con el BNM y el NTD, pero no lo consiguieron, pues en su momento estas últimas compañías no habían recibido la solidaridad de los ex oficiales. En un pliego petitorio publicado en todos los diarios, solicitaban que el subsidio de un millón de pesos que antes recibían (en contraste con los cuatro millones invertidos para el lanzamiento del BFBA) se repartiera con las otras compañías de danza moderna, y que el presupuesto fuera recabado por un patronato que se creara para ese fin. Pedían también que en los foros del INBA se alternaran las funciones de danza folclórica y moderna; integrar un taller experimental de danza moderna para que trabajaran en forma conjunta todos los grupos, y destituir a Ana Mérida del cargo y consensar con la comunidad dancística a su sucesor.[165] El INBA nunca aceptó haber cesado a los bailarines, sólo que había seguido la normatividad para la renovación de becas de varios de ellos, claramente expresada en el Reglamento del BBA, firmado por sus integrantes en su momento.

A pesar del apoyo que recibieron los bailarines de artistas de la plástica, danza y cine, su movimiento se desgastó, muchos dejaron de participar, tuvieron que resistir una campaña de desprestigio (que los acusaba de "comunistoides algunos y comunistas los demás"),[166] y por último, perdieron la demanda de amparo, lo cual los obligó a ubicarse o reubicarse (los que tenían plazas

---

[162] Agustín Salmón, Jr., "Miente don Celestino, sí nos cesó, dicen los del Ballet", en *Extra*, México, 20 de enero de 1963.
[163] "Que quisieran acabar con la danza moderna", en *Novedades*, México, 23 de enero de 1963, y Agustín Salmón Jr., "Escándalo por el cese del Ballet de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, martes 22 de enero de 1963, p. 2.
[164] "Habrá reformas pero aún no hay ningún cese", en *Novedades*, México, 23 de enero de 1963.
[165] "Los bailarines presentaron un pliego petitorio", en *El Nacional*, México, 25 de enero de 1963.
[166] "Fue maniobra subversiva de bailarines comunistas", en *El Universal*, México, 26 de enero de 1963.

oficiales) en otras compañías o instituciones. Resignado, un cronista escribió que "mientras la danza la manejen dos cerebros femeninos, como Ana Mérida y Amalia Hernández, la cosa marchará así".[167]

Sobre la desaparición del BBA, Rosa Reyna afirmó que las causas fueron múltiples: les faltó "entrega y enfoque total" a los diferentes jefes del Departamento de Danza del INBA; la gira de 1957 de los bailarines de la compañía oficial por Rusia suscitó diferencias políticas con el régimen y abrió las puertas del PBA a otras compañías; el virtuosismo se estaba apoderando de la danza y recibía influencia de espectáculos comerciales; "no creer en nuestro movimiento, impulsado por un enorme grupo social, y pensar que la danza clásica puede ser más importante, basándose en aspectos elitistas y en la concepción de una danza donde „la niña no se arrastra por el suelo", sino que baila „en las puntitas"".[168]

Sin embargo, Nellie Happee ha opinado que aunque los bailarines de danza moderna "siempre han manejado" que el BBA se desintegró porque se decidió subsidiar al ballet clásico, en realidad esa compañía se había deteriorado con anterioridad por "pugnas internas y por la falta de búsqueda y calidad de las obras que se presentaban".[169] Desde 1960 también Amalia Hernández había hablado al respecto, señalando que la danza y los bailarines folclóricos habían "desbancado" a la danza moderna, y que la concentración de los estímulos en la danza folclórica no era pretexto para que la moderna hubiera perdido fuerza, pues "cuando se tiene dentro el baile, el estímulo se encuentra".[170]

La anunciada reestructuración del INBA (y sus subsidios) en 1963 se manifestó con la aceptación de Gorostiza de que había equivocado el camino (por razones "económicas, estéticas, de criterio, etc.")[171] al crear una compañía oficial de danza moderna, y promovió la organización del II Festival de Danza Moderna Mexicana, así como funciones de julio a diciembre para varias compañías.[172] Para el Festival se convocó a todos los grupos interesados asegurándoles un subsidio anual de sesenta mil pesos, recursos económicos para la producción de obras y difusión de las funciones, y las entradas que se obtuvieran en dicho Festival. Para ser aceptados debían cumplir con ciertos requisitos: poseer "metas bien definidas y conceptos estéticos válidos, y que, además, se sujeten

---

[167] Salmos, "Submarinos", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 23 de noviembre de 1963.
[168] Rosa Reyna en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1998, p. 72.
[169] Nellie Happee en Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, CENIDI Danza, INBA, México, 2000, p. 127.
[170] Amalia Hernández en Luis Suárez, "México baila", en *Vanguardia*, México, 17 de junio de 1993 (original de marzo de 1960).
[171] Celestino Gorostiza en Luis Fernández de Castro, "II Festival de Danza Moderna en el Teatro del Bosque, a partir del día 31", en *Excélsior*, México, 21 de mayo de 1963.
[172] "INBA presenta su Nuevo Torneo de Danza Moderna", en *Diario de la Tarde*, México, 28 de febrero de 1963.

al veredicto de las autoridades balletísticas del Instituto y de los directores de los grupos";[173] también, tener "programas ya montados que merezcan la aprobación de la señora Ana Mérida".[174]

El II Festival revivió al Nuevo Teatro de Danza y al Ballet Mexicano (resucitado ahora de las cenizas del BPM, con repertorio de danza moderna y con Ana Mérida como coreógrafa huésped), que junto con el Ballet Nacional, fueron las tres compañías participantes. No estuvo presente el Ballet de Cámara, "no obstante que últimamente se ha colocado en un lugar muy importante",[175] pues se encontraba preparando su despedida. Según Antonio Luna Arroyo, las tres compañías tenían "orientaciones estéticas y sociales diversas"; el Ballet Mexicano tipificaba "la orientación nacionalista", el BNM las "tendencias universalistas" y el NTD las "claras manifestaciones abstractas",[176] por lo que podría verse un panorama general de la danza moderna mexicana.

Originalmente la promoción de estas compañías iría más allá del II Festival, pues se planeaba que con el "vasto presupuesto" del INBA se programaran diversos grupos "de recursos modestos, pero de innegable calidad" (equivalente a "decoro artístico y rutinas varias"), "rolando a poco más de una veintena de conjuntos" en funciones semanales en el Auditorio Nacional, el Teatro del Bosque y foros de varias ciudades del país.[177]

En el II Festival de Danza Moderna Mexicana, el NTD presentó una sola obra, con nueve partes, pero de gran trascendencia: *Enlaces*. *Para Bodil Genkel* de Xavier Francis (m. improvisaciones de Francis, Fealy y Grandi, textos Leopoldo Gavito, vest. Xavier Lavalle, iluminac. Thomas Skelton). Era el producto del trabajo concienzudo, disciplinado y creativo realizado durante un año y medio, en el más puro estilo de Francis, quien se distinguía por sus enormes exigencias a los bailarines. Compartieron con él este trabajo Luis Fandiño, John Fealy, Yolanda Moreno, Sabina, Mireya Barbosa, Margarita Calderón, Juan Antonio Rodea, Luis Muniche, José Rosas, Graciela Henríquez y Carlo Grandi, último equipo que se presentó como NTD.

*Enlaces* fue calificada por Francisco Monterde como la coreografía más original y "más lograda" del grupo, el cual siempre había demostrado "constancia en el esfuerzo y la calidad en sus realizaciones". La obra contenía "escenas de dolor, trabajo y regocijo, en su mayor parte íntimas, recatadas, en las cuales el pensamiento y el sentimiento amoroso van unidos a representaciones plásticas del proceso que conduce de la siembra a la cosecha".[178] Según Luis Bruno Ruiz aparecía "una serie de influencias mexicanas", que llevaban a meditar "en la esencia del tiempo, el misterio que pone

---

[173] Luis Fernández de Castro, "II Festival de Danza Moderna en el Teatro del Bosque, a partir del día 31", *op. cit*.
[174] "Fomento del INBA para la danza moderna", en *Novedades*, México, 21 de mayo de 1963.
[175] "En el Festival del Ballet del INBA no estarán todos los que son", en *El Día*, México, 21 de mayo de 1963.
[176] Antonio Luna Arroyo, "El Segundo Festival de Danza Mexicana", en *Novedades*, México, 7 de julio de 1963.
[177] "Por fin, el INBA dará oportunidad a grupos de danza", en *Ovaciones*, México, 4 de marzo de 1963.
[178] Francisco Monterde, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 16 de junio de 1963.

puntos finales a los seres".[179] Debido a que las funciones del NTD coincidieron con las del Ballet del Siglo XX en el PBA, *Enlaces* resultó, para Lin Durán, una obra "profundamente poética", con "momentos tan inolvidables", de "tanta altura estética y de tal calidad emotiva, como las que nunca logrará crear Béjart ni muchos coreógrafos espectaculares del mundo".[180]

El BNM presentó los estrenos *Ballata* de Joan Gainer (m. Dave Brubeck, diseños Xavier Lavalle) y *Danzas de calor* de Carlos Gaona (m. Elizondo, diseños Guillermo Barclay), más las reposiciones *Danzas de hechicería* y *El paraíso de los ahogados* de Bravo, *La iniciada* de Wood y *Cuatro en el foro* de Gaona. Aunque originalmente se había programado el estreno de *Luzbel* de Flores Canelo, se suspendió.

Para Lin Durán, *Ballata* era una obra fallida y demostraba que "para hacer coreografía es necesario contar con algo más que el abc del oficio", y *Danzas de calor* hacía patente la "falta de oficio básico [e] incapacidad" del autor "para penetrar el fenómeno poético". Señalaba como responsable de ambos fracasos a Guillermina Bravo, por haber permitido la presentación de obras que "ni siquiera tienen el pretexto de ser búsquedas novedosas o experimentos audaces".[181]

*El paraíso de los ahogados*, por su parte, causó furiosas críticas de un cronista que, mostrando su ignorancia, calificaba a la obra de "engendro" porque llamaba paraíso a "ese fondo submarino poblado de perros, medusas, bailarines que se pasan la vida „echando maromas" sin descanso y sin razón, sin belleza en las actitudes, en el gesto ni en cosa alguna, esto es sencillamente repugnante, absurdo, incalificable". Le parecía que la inversión hecha en esa obra no se justificaba; había sido un despilfarro.[182]

La opinión de Carballido sobre *Danza de hechicería* fue que tenía una "importancia excepcional" porque era el punto culminante de la "evolución de una artista que ha crecido ante nuestros ojos, que se ha ido volviendo más profunda, más perfecta, hasta ser, si no la única, la que con mayor orgullo podríamos presentar en cualquier teatro del mundo".[183]

El Ballet Mexicano, al que "se le había discriminado hondamente por la preferencia que se daba a cierto grupo"[184] (BFM), presentó *Triángulo de silencios* y *Pas de deux en jazz*, de Mérida. Mientras que la primera era "una coreografía de madurez" según Luna Arroyo, la segunda alcanzaba "gran expresión sentimental" que tenía "parecido" con las de la compañía de Béjart en cuanto a su "presentación técnica", "sin que se sospeche la menor copia o subordinación", sino un "sincronismo

[179] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, 6 de junio de 1963.
[180] Lin Durán, "Danza", en *Política*, México, 15 de junio de 1963.
[181] Lin Durán, "El Segundo Festival II", en *Política*, México, 15 de julio de 1963.
[182] A.C.M., "Atisbos musicales. El más irritante ballet", en *Atisbos*, México, 29 de julio de 1963, pp. 14 y 24.
[183] Emilio Carballido en Programa de lujo del Ballet Nacional de México, 1965.
[184] José Hugo Cardona, "Desde las diablas", en *El Universal*, México, 2 de marzo de 1963.

estético".[185] Sobre esa misma obra, otros pensaron que era de "arte menor, propia para la televisión",[186] y se afirmó que el Ballet Mexicano recurría "al comercialismo de clubes nocturnos". Para Víctor Reyes, el hecho de actuar en "centros de diversión" le restaba seriedad al trabajo: "el verdadero mérito de un artista estriba hasta el sacrificio, si es necesario, con tal de sostenerse en la seriedad profesional a la que jamás debe abandonar tentado por la búsqueda comercial fácil de cumplir". Siguiendo ese razonamiento, acusaba a Arriaga y su grupo de haber "menoscabado su prestigio artístico".[187]

Lo anterior le servía al crítico para apuntar que el BNM y su directora habían mantenido una "labor seria" desde tiempo atrás, "pese a cierta ideología que ocasionalmente ha expresado a través de algunos ballets". Bravo era, según Reyes, la única artista de danza moderna que "se ha colocado en un plano de riguroso profesionalismo", alejada de lo comercial.[188] Esto no era exacto, pues los integrantes del BNM muchas veces debieron recurrir a los espectáculos en ciertos "centros de diversión" para sobrevivir.[189]

El Ballet Mexicano también presentó un estreno de Arriaga, *Fauno 1963*, "coreografía menor" pero aceptada por el público, y las reposiciones de sus obras *Zapata* y *Cuauhtémoc* (1956, m. Revueltas, libreto Graciela Arriaga sobre poema de Raúl Leyva, esc. y vest. Federico Canessi). En la primera, la bailarina Alma Rosa Martínez, según Luna Arroyo, "cumplió bien, eso es todo", en comparación con Ana Mérida y Rocío Sagaón, quienes la habían bailado anteriormente. La segunda, "vigorosa coreografía", necesitaba ser completada y pulida; sin embargo, Arriaga mostraba su "gran preparación escénica", producto de "sus últimos años de movida y variada actividad".

Luna Arroyo también habló sobre la obra de Roseyra Marenco, *Movimiento sinfónico* (1953, m. Prokofieff), "modesta composición" cuya autora, a pesar de ser una "experimentada bailarina, carece de dotes para la coreografía". Para él, en general la enseñanza que había dejado el Festival era que "necesitamos bailarines mejor preparados en la técnica clásica". [190]

Hubo consenso sobre lo positivo de la presentación de grupos de diversas tendencias en el Festival, y para las compañías fue un importante impulso contar con un foro y un presupuesto para desarrollar su trabajo en mejores condiciones.

---

[185] Antonio Luna Arroyo, "El Segundo Festival de Danza Mexicana", *op cit*.
[186] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1963.
[187] Víctor Reyes, "Notas de música. Segundo Festival de Danza Mexicana", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de junio de 1963.
[188] *Ibidem*.
[189] Un ejemplo de ello fue el espectáculo que en 1965-1966 presentaron en la Roqueta de Acapulco cuatro bailarines del BNM, basado en la coreografía *Danzas primitivas* de Carlos Gaona. En Margarita Tortajada, *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, *op. cit*., p. 264.
[190] Antonio Luna Arroyo, "El Segundo Festival de Danza Mexicana", *op. cit*.

**IX. 1963, año clave para la danza clásica mexicana**

En contraste con la opinión de que la danza moderna era "la moda", Gorostiza consideraba que el ballet, al pertenecer a "lo clásico", representaba "los modelos que a través del tiempo el hombre ha consagrado como las realizaciones más perfectas de su ingenio y de las cuales ya no es posible prescindir, lo mismo para repetirlas que para aprender de ellas, y tratar de modificarlas o de superarlas".[191] Esta concepción, el gran trabajo que habían realizado las dos compañías independientes de danza clásica, las tendencias cosmopolitas de la cultura, las exigencias del público y la crítica, y la intervención desde las más altas esferas de la política nacional[192] trajeron consigo la creación de una nueva compañía oficial: el Ballet Clásico de México. Ésta aprovechó el prestigio ganado por el Ballet Concierto y el Ballet de Cámara, así como su trabajo individual en formación de bailarines, creación de obras, difusión de las compañías, y experiencia y reconocimiento alcanzados.

Primero, Gorostiza y el INBA saldaron su cuenta pendiente con Nellie y Gloria Campobello, representantes de la danza clásica "oficial". Ambas se habían mantenido aisladas, a manera de feudo, en la Escuela Nacional de Danza, ajenas a la actividad que se efectuaba en el campo profesional. El 5 de abril de 1963 recibieron un homenaje en el PBA ante las autoridades del mundo cultural y famosas ex alumnas (Ana Mérida y Amalia Hernández, entre otras), por su labor pionera en la danza y por su serenidad y paciencia ante los cambios en la política cultural que acabaron marginándolas (o de los que ellas se marginaron). En la nueva coyuntura y con el proyecto institucional de apoyo a la danza clásica, se les reconocían sus aportaciones y callada labor.[193]

A raíz del homenaje, María Luisa Mendoza escribió que las dos hermanas habían ofrecido "todo su esfuerzo, su aliento, sus alumnos, su técnica de ballet depurada" para la danza moderna, la cual "desafortunadamente, muere bajo la presión del miedo a la verdad". Sostenía que las Campobello merecían el reconocimiento "porque dieron a luz una corriente deslumbradora basada en la rigidez de la disciplina severa de la técnica del ballet clásico en el que ellas fueron y son las grandes maestras. Nellie y Gloria Campobello: la danza moderna mexicana, que expira en su lecho de dolor, les da las gracias".[194]

Luego, Gorostiza y el INBA hicieron promesas al Ballet de Cámara e incluso firmaron un contrato con el Ballet Concierto de México (que no cumplieron o modificaron según los intereses del

[191] Celestino Gorostiza, discurso inaugural del I Festival de Danza Mexicana, 8 de mayo de 1962, *op. cit*.

[192] Eva Sámano era gran aficionada al ballet, por lo que continuamente asistía al teatro a verlo. Al respecto, Rosa Reyna asegura que la desintegración del BBA se debió a que "ya se les había metido el gusanito a la gente de arriba, de los estratos más altos de nuestra política, a la señora del presidente, que quería una compañía de ballet clásico". En Margarita Tortajada Quiroz, entrevista inédita con Rosa Reyna, CENIDI-Danza, INBA, México, 17 de marzo de 1992.

[193] Agustín Salmón, "Público homenaje a Nellie y Gloria Campobello", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 5 de abril de 1963.

[194] María Luisa Mendoza, "La O por lo redondo", en *El Día*, México, 4 de abril de 1963.

Instituto), para convencerlos de dejar su vida independiente e integrarse a la nueva compañía que se formaría. Esa negociación se realizó por separado; Felipe Segura y Nellie Happee no fueron enterados de que la propuesta se les estaba haciendo a ambas compañías y mucho menos, de los términos de ésta.

Ante las promesas y su desgaste por la falta de recursos que cotidianamente debían sortear, el Ballet Concierto y el Ballet de Cámara (este último a instancias de Happee) aceptaron disolverse para que sus integrantes audicionaran. Veían su entrada en el INBA como una posibilidad de resolver los problemas económicos y, con ello, lograr mayor desarrollo y estabilidad: "contar con maestros de planta, coreógrafos, escenógrafos, escenografías, vestuarios, ¡zapatillas de punta!",[195] teatros y temporadas, que la institución tendría que proveer. El Ballet Concierto, además, había tenido un crecimiento tal, que rebasaba sus posibilidades organizativas y necesitaba compartir responsabilidades con el fin de tener un manejo más eficaz (razón por la que Segura había promovido la creación de la asociación civil en 1962).[196]

Algunos, incluidos quienes audicionaron, veían con reservas a la nueva compañía, que tenía "las pretensiones y el lujo de las del Marqués de Cuevas y Sadler"s Wells", según Lin Durán, quien le auguraba "el más completo y desde ahora, lamentable fracaso".[197] En tanto, otros estaban convencidos de que carecer de una compañía oficial de ballet era "incompatible con el prestigio y el progreso de nuestro país".[198]

Así como el Ballet de Cámara se había despedido con su triunfante temporada con obras de jazz, el Ballet Concierto de México hizo su última gira por el país, lo que ambos grupos realizaron en tanto se daban las reuniones para formar la nueva compañía, que tomó el nombre de Ballet Clásico de México.

## 1. Hacia el Ballet Clásico de México: la negociación

El 18 de mayo de 1963 Gorostiza, director del INBA, y María de la Luz Enríquez, presidenta del Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C., firmaron un contrato donde se establecía que ambas instituciones crearían el Ballet Clásico de México. Ellos serían los dos miembros de la Junta Coordinadora (máxima autoridad de la nueva compañía); Felipe Segura sería el director artístico

[195] Tulio de la Rosa, *op. cit.*, p. 105.
[196] El BCM presentaba "un promedio de 80 ó 90 bailarines" en sus temporadas en México; tenía "un repertorio de ocho programas completos, con escenografía, vestuario, todo propiamente hecho, uno que otro lujoso y uno que otra bastante rascuache"; realizaba giras de varios meses al año (con 38 personas) por todo el país, organizadas directamente por Felipe Segura; tenía un equipo de numerosos diseñadores, realizadores, técnicos, etc., también coordinados por Segura. En Margarita Tortajada Quiroz, entrevista inédita con Felipe Segura, CENIDI-Danza, INBA, México, 9 de marzo de 1992.
[197] Lin Durán, "Gorostiza rectifica", en *Política*, México, 1 de mayo de 1963, pp. 80-82. Farnesio de Bernal opinaba en el mismo sentido, considerando que su entrada a la nueva compañía "fue la muerte de Ballet de Cámara". En Anadel Lynton, "Farnesio de Bernal", *op. cit.*, p. 28.
[198] Wilberto Cantón, "Ballet Clásico de México", en *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1963.

permanente y se formaría una Comisión Técnica con Segura, la jefa del Departamento de Danza del INBA y tres personas más, que deberían ser un maestro de danza, un músico y un escenógrafo. La nueva Comisión se encargaría de la dirección técnico-artística del Ballet Clásico de México y sus funciones serían elegir el repertorio; proponer y supervisar las actividades de la compañía; convocar y presidir las audiciones para sus integrantes; designar a los artistas huésped, maestros y directores eventuales. El nuevo nombre sería propiedad del Ballet Concierto ("cuando por cualquier causa termine este contrato"). El Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C. se encargaría de contratar al personal del Ballet Clásico de México, cumplir los planes de trabajo y administrar los fondos, "sin que el INBA adquiera ninguna responsabilidad al respecto", por lo que ese Consejo aprobaría las propuestas de la Comisión Técnica y, en caso de discrepancias, la decisión final recaería en la Junta Coordinadora.

El financiamiento del Ballet Clásico de México provendría de un subsidio anual del INBA de 600 mil pesos y de los recursos que produjera la propia compañía; la "total administración" sería responsabilidad del Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C., de lo cual informaría mensualmente al INBA. A cambio, la nueva compañía daría gratuitamente al INBA cinco funciones y cinco participaciones en la televisión. La vigencia del contrato abarcaba de la fecha de su firma al 1 de diciembre de 1964; en caso de que se deseara refrendarlo, tendría que haber otro acuerdo (con las nuevas autoridades).[199]

De esa manera, las decisiones artísticas provendrían de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México (de la cual era integrante Felipe Segura, director artístico de esa compañía) y las administrativas, del Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C. (en donde también participaba Segura).

Se iniciaron las reuniones de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México. La primera, de carácter ordinario, fue el 24 de junio, cuando estuvieron presentes Ana Mérida, Felipe Segura y Nellie Happee, y ausentes, Antonio López Mancera y Rodolfo Halffter (los otros integrantes de la Comisión). En esa junta se aprobó la fecha de una conferencia de prensa en la que se informaría sobre la creación del Ballet Clásico de México (28 de junio), así como la convocatoria para las audiciones de los bailarines en las categorías de primeras figuras, solistas y cuerpo de ballet, que se publicaría en los diarios del 3 al 22 de julio. Asimismo, se aprobó el formato de solicitud para los aspirantes y las "Bases para el concurso de integración de la compañía", que especificaban una edad límite de 35 años, el uniforme que se usaría y el tipo de audición por cada categoría. Para cuerpo de ballet era necesario hacer una clase completa; para los solistas y primeras figuras la audición sería individual o en pareja,

[199] Copia del contrato que celebraron el INBA y el BCM, A.C., México, 18 de mayo de 1963 (archivo CENIDI Danza).

los varones presentarían la variación de *Don Quijote* y las mujeres, la variación del Hada de Azúcar de *El Cascanueces*, además de otra elegida por los y las aspirantes.

Por otra parte, se encargó a Ana Mérida que elaborara un proyecto de Reglamento de la Comisión Técnica, que debía basarse en la Ley Orgánica del INBA y que se discutiría en la siguiente junta.[200]

Ésa se dio el 26 de junio, cuando se aprobó el proyecto presentado, que anulaba un punto del contrato original: "la organización y funcionamiento" del Ballet Clásico de México "dependerá de las resoluciones que en última instancia dicte el director general del INBA", quien, según otro punto del Reglamento, había dispuesto la formación de la Junta Coordinadora. Con esto se estaba desconociendo que los firmantes del contrato habían sido dos instituciones (INBA y Ballet Concierto de México, A.C.) y sus representantes habían establecido la Junta Coordinadora, no precisamente porque lo hubiera determinado Gorostiza, sino por un acuerdo entre ambas.

También se decía que el director del INBA "ha creído conveniente formar una Comisión que se encargue de organizar y supervisar las actividades artísticas del Ballet Clásico de México" (lo cual tampoco había sido su decisión unilateral, sino un acuerdo). Se definían como integrantes de dicha Comisión a Ana Mérida (presidenta), Felipe Segura (secretario) y los consejeros Nellie Happee, Rodolfo Halffter y López Mancera (estos tres, elegidos por la Junta Coordinadora).

Además de repetir las funciones de la Comisión Técnica que aparecían en el contrato firmado entre el INBA y el Ballet Concierto de México, A.C., se establecían bases para el trabajo que la Comisión (ahora Técnico Artística) debía realizar. Tendría un presidente, la jefa del Departamento de Danza, "que por ley le compete, dado que el Ballet Clásico de México depende del INBA", que podría hacer valer su voto de calidad en caso de empate; un secretario que debía ser designado por mayoría de votos y se encargaría de levantar las actas de cada sesión, y cuatro vocales "con iguales derechos dentro de la Comisión".

Las sesiones de la Comisión se celebrarían de acuerdo con las necesidades organizativas del momento, pero una vez normalizado su trabajo, serían semanales, los martes a las 9 horas en su domicilio oficial, el Departamento de Danza del INBA. Tendrían que dar a conocer los acuerdos que se alcanzaran a Gorostiza, quien "los aprobará o devolverá con las observaciones que juzgue conveniente para su nueva discusión".

También en el acta de la reunión del 26 de junio quedó establecido que Nellie Happee se encargaría de elaborar técnicamente las clases que se impartirían en la audición para los aspirantes a

[200] Acta de la Junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 24 de junio de 1963 (archivo CENIDI Danza).

integrarse al Ballet Clásico de México; la maestra encargada sería Nelsy Dambre, que recibiría 125 pesos por cada audición y 60 pesos más para el pianista acompañante que se designara; el lugar de dichas audiciones sería el salón 7 de la ADM, a partir del 18 de julio. En cuanto a las audiciones para solistas y primeras figuras, se decidió que Ana Mérida se ocupara de conseguir el Teatro Fábregas. Además, consultaría con Salvador Novo sobre la posibilidad de que impartiera una clase de actuación a los aspirantes a la nueva compañía.[201]

El 2 de julio se efectuó otra junta ordinaria de la Comisión Técnica (en el acta ya no se le llama Técnica Artística), con la presencia de Mérida, Happee, López Mancera y Lucero (María de la Luz) Enríquez; esta última seguramente participaba en representación de Felipe Segura, pues en esos momentos el Ballet Concierto estaba de gira por el país.[202] En esa reunión se nombró a Happee como encargada para escribir al maestro y coreógrafo cubano Enrique Martínez solicitándole impartir un curso de técnica de danza clásica y montar tres obras al Ballet Clásico de México. También se encargó a Happee de acordar con Nelsy Dambre la clase que ésta daría a los interesados en incorporarse al nuevo grupo. Y por último se planteó el proyecto de horario de trabajo que desarrollaría la compañía una vez conformada.[203]

Una semana después, el 9 de julio, se efectuó otra junta ordinaria de la Comisión Técnica, con la asistencia de Ana Mérida, Nellie Happee, López Mancera, Rodolfo Halffter y Lucero (María de la Luz) Enríquez, en la cual se aprobaron los horarios de clases del Ballet Clásico de México, "a reserva de que el señor Felipe Segura, director de la compañía, que se encuentra ausente, tenga alguna objeción que hacer". Por mayoría de votos se aprobó que Happee y Enríquez viajaran a Nueva York el día 14 para "arreglar la contratación de maestros y coreógrafos"; también por mayoría de votos se aprobó que ésa sería "la única manera rápida de solucionar estos problemas, ya que son los deseos de toda la Comisión Técnica que esta Compañía empiece a funcionar el 15 de agosto".[204]

---

[201] Acta de la Junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 26 de junio de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[202] Dentro de esa gira, el 27 de junio el Ballet Concierto de México se presentó en las Fiestas de San Juan y de la Presa de la Olla, en el Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato. Ahí bailaron *Serenata*, *Esmeralda*, *La noche de Walpurgis* y *Los patinadores*, con el elenco formado por Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Felipe Segura, Tomás Seixas, Silvia Ramírez, Eugenia González, Elena Sustaeta, Julio Martínez, Alicia Velasco, Morris Gutiérrez, Magdalena Guzmán, Eva Nellie, Rosa Gimeno, Claudia Trueba, Armandina Cordero, Marcela Isunza, Victoria Larrauri, Guadalupe Sánchez, Altagracia Valencia, Sara Bernard, Noé Alvarado, Héctor Salcedo, Antonio Martínez, Luis Caracas, Flavio Zarzoza, Jesús Burgos, Humberto Carvallo y Alberto Cotto. En programa de mano del Ballet Concierto de México, Fiestas de San Juan y de la Presa de la Olla, Gran Teatro Juárez, Guanajuato, Guanajuato, 27 de junio de 1963.

[203] Acta de la Junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 2 de julio de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[204] Acta de la Junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 9 de julio de 1963 (archivo del

CENIDI Danza).

La siguiente reunión de la Comisión Técnica se llevó a cabo el 26 de julio, con carácter extraordinario, con Mérida, Happee, López Mancera, Enríquez y Segura. Por sugerencia de Celestino Gorostiza, se decidió por mayoría de votos que Enríquez sustituyera a Mérida como parte del grupo que presidiría las audiciones de los bailarines aspirantes al Ballet Clásico de México. Por unanimidad se decidió que los solistas trabajaran como cuerpo de baile y primeras figuras, según fueran solicitados por los coreógrafos huésped "o dejarlo a la determinación del Consejo Técnico o al director del ballet, por convenir así a los intereses de la compañía". Por mayoría de votos se acordó que "todos los contratos deberán ser hechos con las mismas obligaciones" para cada categoría (cuerpo de ballet, solistas y primeras figuras). Segura discutió este punto, insistiendo en que, debido a su experiencia, era necesario hacer distinciones entre las categorías de bailarines, pero el resto de la Comisión aseguró que el Ballet Clásico de México "era diferente y que desde un principio debería estar basado en reglamentos de disciplina igual para todos los miembros de la compañía, y así se evitarían posibles dificultades con los mismos elementos".

En esa misma reunión, Mérida informó que el día 9 se había decidido que el 14 Happee y Enríquez viajaran a Nueva York, para contratar maestros y coreógrafos, pero debido a que Enríquez no había podido ir, se nombró a Juan Gabriel Espinosa de los Monteros para que viajara en su representación. Además, Mérida aclaró a Segura que, según el contrato firmado entre el Ballet Concierto y el INBA, la Comisión Técnica era la encargada de decidir los problemas artísticos del Ballet Clásico de México, en tanto que el Consejo Administrativo (en realidad, Consejo Directivo) del Ballet Concierto sólo se encargaría de aspectos administrativos. Segura respondió que el Consejo Administrativo (Directivo) del Ballet Concierto lo "había comisionado para que buscara otros maestros de mayor categoría que el que había sido contratado" por Happee y Espinosa de los Monteros. Al respecto, Enríquez le hizo saber que "la Comisión Técnica no debería tratar ningún problema del Consejo Administrativo del Ballet Concierto y que en una junta que tendría este Consejo el sábado próximo, le aclararían todas las dudas que él pudiera tener". La Comisión fijó el 29 de julio como fecha para la siguiente junta extraordinaria en el domicilio particular de Mérida, para elaborar los proyectos de contratos y reglamentos de los integrantes del Ballet Clásico de México.[205]

Como efectivamente tocaba al Consejo Directivo del Ballet Concierto aprobar en lo administrativo las propuestas de la Comisión Técnica, en reunión de dicho Consejo del 27 de julio se discutió la contratación de Enrique Martínez para el Ballet Clásico de México. Estuvieron presentes los integrantes del Consejo Directivo (María de la Luz Enríquez, Christián Caballero, Felipe Segura, Juan

[205] Acta de la Junta extraordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 26 de julio de 1963 (archivo CENIDI Danza).

Eduardo Brueggerhoff, José Carlos González y José Antonio Malo), no así Juan Gabriel Espinosa de los Monteros, quien se había encargado de la contratación del cubano junto con Nellie Happee.

Enríquez explicó por qué Espinosa de los Monteros y Happee habían optado por Martínez: reunía los requisitos, tenía "la gran ventaja del idioma", podía iniciar actividades en la fecha programada y "es muy buen elemento para labores generales, sin ser lumbrera en alguna en particular". Martínez se había comprometido a revisar cuatro obras del repertorio, montar dos nuevas e impartir tres horas y media de clase diarias. Había premura para decidir la contratación, pues las audiciones concluirían en agosto y el debut de la compañía sería en noviembre. Finalmente, el Consejo autorizó la contratación de Martínez.[206]

Sobre este aspecto Nellie Happee ha hecho precisiones importantes. Pone en duda que Enríquez, debido a sus conocimientos sobre danza, hubiera dado esos argumentos para apoyar la contratación de Enrique Martínez. Happee ha afirmado que la razón fundamental por la que se consideró al cubano para viajar a México fue que en esos momentos era asistente de *régisseur* en el Ballet Theatre, la más importante compañía de danza clásica de la época. Para Happee, el idioma podía ayudar a la compañía mexicana, pero de ninguna manera era un factor definitivo para tomar la decisión; en cambio, se tomó en cuenta que Martínez sabía lo que implicaba trabajar en América Latina, porque había formado parte del Ballet de Alicia Alonso, el cual desarrollaba su labor sin apoyo estatal y después se convertiría en el Nacional de Cuba. Además, Happee afirma que era imposible que Martínez hubiera podido cubrir el horario estipulado en el acta de la junta del Consejo Directivo del Ballet Concierto, debido a la carga de trabajo que suponía el Ballet Clásico de México.[207]

Las audiciones se realizaron ante Happee, Segura y Enríquez los días 29, 30 y 31 de julio y 5 y 6 de agosto. En el salón 7 de la ADM se llevaron a cabo las de los aspirantes al cuerpo de ballet ("guiadas" por Nelsy Dambre, Happee y Segura) y en el Teatro del Bosque, para solistas y primeras figuras. Los resultados fueron consignados en tres actas de juntas extraordinarias de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, fechadas los días 5, 6 y 7 de agosto de 1963, a las que asistieron Segura, Happee, López Mancera, Halffter y Enríquez en representación de Mérida. En dichas actas se enlistan los bailarines participantes y las siguientes anotaciones. Para la audición del Teatro del Bosque del 29 de julio a las 16 horas los nombres fueron Indalecio López ("descalificado"), Francisco Araiza ("para solista"), Bertha de la Peña ("para audicionar cuerpo de ballet"), José Arroyo ("descalificado"), Noé Alvarado ("cuerpo de ballet"), Susana Benavides ("solista"), Héctor Salcedo ("cuerpo de ballet"),

[206] Acta de la Junta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 27 de julio de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[207] Nellie Happee en entrevista inédita con Margarita Tortajada Quiroz, CENIDI-Danza, INBA, México, 15 de agosto de 2003.

Antonio Martínez (“cuerpo de ballet”), Tomás Seixas (“para solista”) y Beatriz Carrillo (“no se presentó”).

En la audición del 30 de julio en el salón 7 de la ADM a las 10 horas estuvieron Humberto Carvallo (“descalificado”), Aurelio García Romero (“presentarse el 7 de agosto”), Francisco J. Martínez (“cuerpo de ballet”), Juan Alberto Cotto Paz (“descalificado”) y Miguel Tapia Mendoza (“no se presentó”).

En la audición del 30 de julio en el salón 7 de la ADM a las 11:30 horas estuvieron Socorro Victoria Larrauri (“cuerpo de ballet”), Artemisa Pedroza (“cuerpo de ballet”), Rosa María Guzmán A. (“cuerpo de ballet”), Gloria A. Cordero (“cuerpo de ballet”), Catalina González Méndez (“descalificada”), Virginia Vázquez H. (“descalificada”), Aída C. Fernández (“para escuela”), Altagracia Valencia (“para escuela”), Eloísa Navarro (“cuerpo de ballet”), Eva N. Martínez T. (“descalificada”), María Guadalupe García (“descalificada”), Ana María Tapia Bustos (“descalificada”), Violeta Alvarado L. (“descalificada”), Nora Guillén Graf (“cuerpo de ballet”), María Antonieta Gutiérrez (“descalificada”) y María de Jesús Manzanilla (“no se presentó”).

En la audición del 30 de julio en el Teatro del Bosque a las 16 horas estuvieron Elda Rebeca Hernández (“descalificada”), Jorge Cano López (“para primer bailarín”), Margarita Contreras (“para solista”), Elena Sustaeta (“para cuerpo de ballet”), Julio Martínez (“para segundo solista”), Martha Sofía Pimentel (“para la escuela”) y Norma Beatriz Bellomo (“para reconsideración”).

En la audición del 31 de julio en el salón 7 de la ADM a las 12 horas estuvieron Rosa Gimeno Alcayna (“cuerpo de ballet”), Joan Wenzel (“descalificada”), Socorro Ramos González (Maya Ramos, “cuerpo de ballet”), María de los Ángeles Insunza (“descalificada”), Ana María Garza y Adams (“cuerpo de ballet”), Yolanda Bernal de Ayala (“no se presentó”), Angélica Rosas y Sosa (“descalificada”), María Alma Contreras López (“descalificada”), Marie Ávila García (“descalificada”), Tania M. Álvarez Garín (“cuerpo de ballet”), Blanca Pascual Leone C. (“no se presentó”), Amalia Betancourt Zayas (“descalificada”), Claudia Trueba Pérez (“cuerpo de ballet”), Lilia E. García Mendoza (“para escuela”), Ana María Rendón Beltrán (“descalificada”), Irma Guerrero Abitia (“descalificada”), Bertha Padilla Bustos (“no se presentó”), Dulce María Silvera (“para escuela”) y María de Jesús Manzanilla (“para escuela”).

En la audición del 5 de agosto en el Teatro del Bosque a las 16 horas participaron Laura Urdapilleta (“primera bailarina”), Eugenia González (“solista”), Flavio Zarzoza (“cuerpo de ballet”), Carola Montiel (“cuerpo de ballet”), Raymunda Arechavala (“solista”) y Sonia Castañeda (“primera bailarina”).

En la audición del 6 de agosto en el Teatro del Bosque a las 16 horas estuvieron Ruth Noriega ("solista"), Tulio de la Rosa ("solista"), Clara Carranco ("para reconsiderar"), Rosa Bracho ("cuerpo de ballet"), Mirna Villanueva ("cuerpo de ballet"), Alfredo Cortés ("cuerpo de ballet"), Marcos Paredes ("solista") y Socorro Bastida ("solista").[208]

El 8 de agosto de nuevo se reunió en junta extraordinaria la Comisión Técnica, con la participación de Happee, Segura, López Mancera, Halffter y Enríquez en representación de Mérida, para dar el resultado final de la selección de bailarines. Se precisó que los integrantes del Ballet Clásico de México eran las primeras figuras Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Jorge Cano (quienes recibirían un sueldo de 2,500 pesos mensuales); los solistas, Susana Benavides, Tomás Seixas, Margarita Contreras, Julio Martínez, Eugenia González, Ruth Noriega, Tulio de la Rosa, Marcos Paredes Femant y Socorro Bastida (los primeros solistas tendrían un sueldo de 1,500 pesos mensuales y los segundos, de 1,250 pesos), y el cuerpo de ballet estaría formado por Noé Alvarado, Antonio Martínez García, Francisco J. Martínez, Socorro Victoria Larrauri, Artemisa Pedroza, Nora Guillén Graf, Rosa Gimeno Alcayna, Ana María Garza y Adams, Tania Álvarez Garín, Claudia Trueba Pérez, Flavio Zarzoza Gómez, Irma Carola Montiel y Raymunda Arechavala (con un sueldo de mil pesos mensuales).[209]

Un día antes, el 7 de agosto, se reunió el Consejo Directivo del Ballet Concierto, el cual cedió una de sus atribuciones al establecer que por "cuestiones de impuestos" era preferible que la contratación de Enrique Martínez la realizara el INBA, institución que "cargará el monto de este contrato a la cuenta de la compañía"; sin embargo, el que redactaron en la reunión afirmaba que el contratante era el Ballet Concierto de México. Dicho documento obligaba a Martínez a trabajar (a partir del 26 de agosto, durante doce semanas) quince horas semanales para impartir clases, montar su obra *Electra* y remontar tres obras del repertorio tradicional. El pago semanal que recibiría serían 125 dólares, más 75 dólares para hospedaje y alimentación.[210]

La Comisión Técnica del Ballet Clásico de México continuó con su trabajo organizativo y el 15 de agosto se reunió en junta extraordinaria, con la asistencia de Ana Mérida, Nellie Happee, Lucero Enríquez, Antonio López Mancera, Rodolfo Halffter y Felipe Segura. Elaboraron el proyecto de contrato que firmarían los bailarines de la nueva compañía, cuya redacción final recaería en el Departamento Jurídico del INBA. También hicieron el proyecto del Reglamento de trabajo de la

[208] Acta de las juntas extraordinarias de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 5, 6 y 7 de agosto de 1963 (archivo CENIDI Danza).
[209] Acta de la Junta extraordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 8 de agosto de 1963 (archivo CENIDI Danza).
[210] Acta de la Junta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 7 de agosto de 1963 (archivo CENIDI Danza).

compañía y fijaron el 17 de agosto como fecha para una última audición, pues aún se requerían tres bailarines.[211] De nuevo, el 19 de agosto se reunió la Comisión Técnica con la asistencia de Mérida, Happee y Segura, y ahí se definió el "Reglamento para el Ballet Clásico de México", que establecía como obligaciones de los bailarines:

1. Cumplir en todas sus partes con el plan de trabajo y estudio que formule la Comisión Técnica. 2. Asistir a su entrenamiento e instrucción diaria de acuerdo con el horario adjunto. 3. Asistir a los ensayos de obras de repertorio y de obras nuevas. 4. Asistir a las clases y seminarios que determinen las autoridades superiores. 5. Realizar las giras nacionales e internacionales que planee la Comisión Técnica. 6. Cumplir con los ensayos necesarios para la realización de la temporada del Ballet Clásico de México, así como para las temporadas de tipo popular: óperas, congresos, festivales, televisión y demás espectáculos que organice la Comisión Técnica. 7. Los primeros y segundos solistas estarán obligados a ser cuerpo de ballet cuando así lo estimen los coreógrafos, y a suplir a las primeras figuras cuando el coreógrafo lo requiera, ambos casos sujetos a la aprobación de la Comisión Técnica. 8. Los papeles estelares serán asignados a los solistas y primeras figuras por los coreógrafos y el director artístico y previa aprobación de la Comisión Técnica. Ningún papel será concedido en exclusiva a ningún miembro de la compañía. 9. Los miembros del Ballet Clásico de México podrán trabajar fuera de la compañía en espectáculos de televisión, cine y teatro, siempre que estas actividades no interfieran o menoscaben los compromisos y la calidad artística de la compañía y estén autorizados por la Comisión Técnica. Los solistas y primeras figuras, cuando tomen parte en los espectáculos ajenos a la compañía del Ballet Clásico de México, exigirán que se haga constar en toda la publicidad que son miembros de la compañía de Ballet Clásico de México.

Asimismo, en el Reglamento se establecían las sanciones que podían aplicarse a los bailarines:

1. Faltas o incumplimiento al horario y plan de trabajo serán sancionadas a juicio de la Comisión Técnica, que inclusive podrá rescindir el contrato de trabajo. 2. Faltas de ética profesional en clases, funciones o ensayos se sancionarán con la expulsión temporal o definitiva, a juicio de la Comisión Técnica. 3. Faltas de comportamiento moral dentro de la compañía se sancionarán con la expulsión definitiva de la compañía Ballet Clásico de México. 4. Tres retardos a clase se sancionarán con un día de sueldo. 5. Retardos a ensayos de más de 15 minutos, con un día de sueldo. 6. Falta injustificada a clase se sancionará con un día de sueldo. 7. Falta injustificada a ensayo se sancionará con un día de sueldo. 8. Tres faltas injustificadas a clases o ensayos ameritarán la suspensión definitiva de la compañía. 9. Los miembros de la compañía del Ballet Clásico de México tienen la obligación de presentarse a la hora requerida por el director artístico, para su llegada al teatro. Un retardo de 15 minutos se sancionará con un día de sueldo y después de ese tiempo, se considerará como falta de ética profesional. 10. Faltas a función o ensayos generales ameritarán la rescisión definitiva al contrato, al terminar la temporada. 11. Las prendas del vestuario de las obras de repertorio podrán ser utilizadas únicamente en los ensayos que marque el director artístico. Cualquier miembro de la compañía que falte a esa cláusula será sancionado con una multa y en caso de pérdida, el importe de la prenda será descontado de su sueldo. 12. Los miembros del Ballet Clásico de México tienen la obligación de presentarse correctamente vestidos a las clases y ensayos (mujeres: payaso negro, mallas y zapatillas de

[211] Acta de la Junta extraordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 15 de agosto de 1963 (archivo CENIDI Danza).

media punta y punta, color de rosa. Hombres: camiseta blanca, mallas negras, zapatillas y calcetines blancos). 13. La renovación de este contrato no se considerará automática cada semestre, sino que su refrendo será con base en su comportamiento de laboriosidad, progreso artístico y técnico, buena conducta y puntualidad para el contrato firmado anteriormente. 14. Los miembros del Ballet Clásico de México al firmar este Reglamento declaran estar enterados de él y manifiestan su conformidad.

Los horarios estipulados en el Reglamento abarcaban cada día de la semana: lunes de 9 a 10 horas actuación; de 10 a 11:30 horas clase; de 11:30 a 13 horas clase solistas y primeras figuras, y de 13 a 15 horas ensayo obras de repertorio. Martes de 9 a 10 horas música; de 10 a 12 clase toda la compañía, y de 12 a 15 horas ensayo obras de repertorio. Miércoles de 9 a 10 horas taller coreográfico; de 10 a 11:30 clase hombres; de 11:30 a 13 horas clase mujeres, y de 13 a 15 horas ensayo obras repertorio. Jueves de 9 a 10 horas música; de 10 a 12 horas clase toda la compañía, y de 12 a 15 horas ensayo obras de repertorio. Viernes de 9 a 10 horas Historia del arte; de 10 a 11:30 horas clase mujeres; de 11:30 a 13 horas clase hombres, y de 13 a 15 horas ensayo obras de repertorio. Sábados de 9 a 10 horas actuación; de 10 a 12 horas clase de *adagio* para toda la compañía, y de 12 a 15 horas ensayo de obras de repertorio y clases.[212]

El 26 de agosto de nuevo se reunió la Comisión Técnica, con la presencia de Ana Mérida, Nellie Happee, Lucero Enríquez, López Mancera y Felipe Segura, y acordó ofrecer un cóctel a la prensa en el salón 7 de la ADM para mostrar una clase de los integrantes del Ballet Clásico de México en la primera semana de septiembre. Acordaron contratar a las bailarinas Carlota Lozano como cuerpo de ballet y Alicia Pineda como solista sin pasar audición, en reconocimiento a su trayectoria artística. Eligieron las obras *La fille mal gardée*, *Apolo*, *Coppélia* y *El lago de los cisnes* para que las montara Enrique Martínez en su estancia en el país. Mérida fue comisionada para hablar con Guillermo Noriega con el fin de que impartiera el Taller de coreografía; con José Rojas Garcidueñas, para el de Historia del arte, y con Héctor Ortega, para el de actuación. Por su parte, Enríquez hablaría con Eduardo Mata para invitarlo a impartir el de música. A todos ellos se les pagarían 75 pesos la hora de clase.

También se precisó que Raymunda Arechavala no se había presentado a firmar "su beca" (que en este caso era sinónimo de contrato), por lo que "su nombramiento" fue dividido entre dos bailarines suplentes (Socorro –Maya– Ramos y Héctor Salcedo). Debido a que "el sueldo" (ya no beca) de Arechavala era de mil pesos mensuales, "el Consejo tendrá que erogar la cantidad de 600 pesos para que cada uno de los suplentes tenga un sueldo de 800 pesos mensuales".[213]

[212] Acta de la Junta extraordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 19 de agosto de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[213] Acta de la Junta extraordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 26 de agosto de 1963 (archivo CENIDI Danza).

El Consejo Directivo del Ballet Concierto, que se debía encargar de la parte administrativa del Ballet Clásico de México, siguió teniendo reuniones totalmente ajenas a las de la Comisión Técnica. El 21 de septiembre dicho Consejo trató el problema de exclusividad de los bailarines de la nueva compañía. Se hizo referencia a que Tulio de la Rosa le había informado a Gorostiza de que el Ballet de Cámara no había dejado de existir y que su contrato no impedía que continuara trabajando; que los acuerdos a los que había llegado Nellie Happee con el INBA a principios del año eran a título personal y no del Ballet de Cámara, y que la propia Ana Mérida estaba promoviendo funciones para el Ballet de Cámara y su espectáculo de jazz. El Consejo Directivo del Ballet Concierto determinó que todos los integrantes del Ballet Clásico de México debían cumplir el contrato que habían firmado, el cual precisaba que no era posible realizar "actividades ajenas si no se aprueban por el Consejo", lo cual era inexacto, como se ha citado del Reglamento mencionado.

En esa ocasión, Felipe Segura afirmó que la Comisión Técnica hacía a un lado al Consejo del Ballet Concierto para la toma de decisiones sobre la nueva compañía, por lo que el Consejo decidió que Enríquez informara a Gorostiza de esa irregularidad. Además se hizo notar que la Comisión había cambiado los términos del contrato con Enrique Martínez, quien originalmente debía montar cuatro obras y ahora sólo serían dos, y que Mérida pretendía adquirir dos ballets de jazz de De la Rosa. El Consejo estuvo en desacuerdo con ambas decisiones.

Segura también presentó al Consejo del Ballet Concierto las propuestas de la Comisión Técnica para la contratación de Farnesio de Bernal como maestro huésped y bailarín de carácter (rechazada por unanimidad, pero realizada en la práctica); contratación de Rosa Lee Klein (Clynes) como representante de la nueva compañía (rechazada por unanimidad); pago de ocho mil pesos a De la Rosa por cada una de las dos obras de jazz mencionadas e imposición de sus condiciones (rechazado por unanimidad); designación de un puesto a Nellie Happee dentro de la nueva compañía (aceptado, nombrándola *régisseur*); contratación por 600 pesos mensuales, a propuesta de Mérida, de "una secretaria con once hijos y muy necesitada y competente" para la oficina del Ballet Clásico de México (rechazada por unanimidad y acuerdo para conseguir oficinas, bodega, estudio y secretaria lejos del Departamento de Danza y sus intereses). Segura opinaba que no era posible tener lista a la nueva compañía para las funciones en noviembre y proponía, como ya lo habían hablado con anterioridad, que el debut se hiciera en provincia. El Consejo lo apoyó y decidió que Gorostiza y Enríquez programaran las fechas "en su calidad de autoridades máximas de la nueva compañía". Segura también señaló que López Mancera consideraba que, por el hecho de pertenecer a la compañía, todos los

diseños que se requirieran debían ser de su autoría; el Consejo aclaró que eso sólo sería decisión del director artístico (el propio Segura).[214]

Happee ha puntualizado sobre varios aspectos de lo anterior. Las actas del Consejo del Ballet Concierto no están firmadas por los presentes; muchas de las afirmaciones allí contenidas contradicen los acuerdos tomados en la Comisión Técnica, porque el Consejo estaba invadiendo el área artística, que le correspondía sólo a la Comisión. Happee niega algunas de las afirmaciones hechas por Segura (el único integrante de ambas instancias directivas y, por tanto, el enlace entre ellas) frente al Consejo del Ballet Concierto, como las referentes a las cantidades que se pagarían por las obras de De la Rosa, el número de montajes que haría Enrique Martínez, la contratación de Farnesio de Bernal, la pretendida propuesta de Segura de que el Ballet Clásico de México debutara en provincia, y que todos los diseños fueran creados por López Mancera. Además, Happee dice que ella recibía un sueldo como asistente de *régisseur* del Ballet Clásico de México.[215]

Una y otra vez hubo desacuerdos entre el Consejo del Ballet Concierto y la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, y generalmente ésta acababa imponiéndose. Muestra de ello es el documento firmado por María de la Luz Enríquez el 16 de octubre, donde se consignaba (contraviniendo resoluciones del Consejo) que se harían los siguientes pagos: 125 pesos por regalías de *El combate* a Dollar y la dotación para orquesta de *La fille mal gardée*; ocho mil pesos por *Orfeo en los infiernos* a De la Rosa y seis mil pesos por *Speed Crazy* a De la Rosa y al compositor de la música, Jesús Zarzoza, y cinco mil pesos para vestuario de *Lago* y *Grand pas de quatre* a López Mancera.[216]

Más grave aún que esos desacuerdos fue la retirada de Felipe Segura de la organización del Ballet Clásico de México, punto que se trató en sesión del Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C. del 19 de octubre. Ahí Segura informó de que Happee había renunciado ante Gorostiza y que "la señora Mérida declara e insiste en que el señor Segura renunció verbalmente ante la Comisión, y que por lo tanto, a instancias del maestro Gorostiza se sostenga dicha renuncia, y que se disuelva el Consejo del Ballet Concierto de México, A.C. para que pase la Comisión Técnica de Vigilancia a ser autoridad de la nueva compañía". El Consejo apoyó a Segura (pues "no puede renunciar ante ninguna autoridad que no sea el mismo Consejo", además de que estaba "nombrado inamoviblemente") y exigió el cumplimiento del contrato firmado con el INBA. Enríquez, por su parte, expresó su desacuerdo al Consejo y que "en vista de que al correr el tiempo ha sido convencida de que la aplicación de ese contrato jamás se podrá lograr porque sólo entorpecería el desarrollo de la nueva compañía, no está

[214] Acta de la Junta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 21 de septiembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).
[215] Nellie Happee en entrevista inédita con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit*.
[216] Acuerdos firmados por María de la Luz o Lucero Enríquez, presidenta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 18 de octubre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

dispuesta a continuar defendiendo las decisiones del Consejo". Los integrantes pidieron mayor coordinación entre éste y la Comisión.

En esa misma reunión se insistió en que no era conveniente que la compañía debutara en noviembre sin antes haber evaluado su calidad. Sobre los programas se señalaba que eran necesarias dos obras de Nellie Happee y las dos de De la Rosa, con quien todavía no solucionaban las diferencias.[217] El Consejo aseguraba que trataría de conseguir que Happee regresara, "por ser un elemento tan importante y provechoso para la compañía", y comisionó a Enríquez para llegar a acuerdos favorables con De la Rosa y aclarar la situación de Segura, pues debido a su supuesta renuncia, Enrique Martínez había sido nombrado director artístico del Ballet Clásico de México "mientras dure su contrato".[218]

Tres días después, el 22 de octubre, el secretario general del Consejo, Christián Caballero, comunicó a Gorostiza que José Antonio Malo había renunciado a su nombramiento como vocal del Consejo, y María de la Luz Enríquez a la presidencia, por lo que esta última sería asumida por Mario Hernández Macháin.[219] Finalmente, Segura y el Ballet Concierto de México como tal se retiraron de la nueva compañía antes de su debut y retomaron su trabajo independiente por cinco años más.

El enfrentamiento entre la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México y el Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C. se dio porque representaban diferentes concepciones de la organización de la nueva compañía y la producción dancística. El segundo consideraba que, a pesar de haber entrado en el INBA, la nueva compañía le pertenecía y podía imponer sus decisiones; no mostró pericia para la negociación y los acuerdos, hasta que en menos de seis meses fue desplazado totalmente por la Comisión del Ballet Clásico de México. Nellie Happee ha afirmado además que el hecho de que en el contrato original del Ballet Concierto con el INBA se hubiera estipulado que Felipe Segura sería director inamovible de la nueva compañía oficial respondía a una "cortesía", pues él era la cabeza del grupo dancístico con mayor tradición del país, pero en realidad desde el primer momento se

[217] Sobre eso se menciona que "la señorita presidenta [Enríquez] ya había llegado a arreglos verbales con el señor De la Rosa, pero éste, no considerando al Consejo lo suficiente [mente] estable, rinde sus condiciones al maestro Gorostiza, mismas que son de lo más desfavorables. Asimismo, ha resultado ser un individuo sumamente revolucionario y pendenciero que como máxima solución amenaza con hacer escándalo público si se toma cualesquiera resolución desfavorable para él. El Consejo decide que si es sumamente necesario aceptar sus coreografías para lograr las funciones, se acepten sus condiciones, y luego esperar a que termine su contrato en noviembre para no renovárselo y así evitar cualquier escándalo que pudiera hacerse si se le rescindía su contrato antes de su expiración". En Acta de la Junta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 19 de octubre de 1963 (archivo CENIDI Danza). Esas condiciones tan "desfavorables" eran la negativa de De la Rosa a "que sus coreografías pasen jamás a ser propiedad del Ballet Concierto de México, y que él tendrá que dictaminar quién será responsable de tener vivos sus ballets. Que De la Rosa y el Ballet de Cámara pueden continuar actuando" de manera independiente a la nueva compañía, según Acta de la Junta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 21 de septiembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[218] Acta de la Junta del Consejo Directivo del BCM, A.C., México, 19 de octubre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[219] Carta de Christián Caballero, secretario general del Consejo Directivo del BCM, A.C., dirigida a Celestino Gorostiza, director del INBA, México, 22 de octubre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

había especificado que la dirección recaería en el Consejo Técnico y no en él como persona. De esa manera, desde el arranque del Ballet Clásico de México quedó claro que no habría un director, pues la totalidad de integrantes del Consejo haría contrapeso a las decisiones de Segura y del Ballet Concierto de México.

Mientras esto sucedía en el seno de esa compañía, el Ballet de Cámara vivió su propio proceso. Según el testimonio de Happee, Gorostiza le planteó directamente que se crearía la nueva compañía e invitó a los integrantes de su grupo a participar en ella. Los argumentos para convencerla fueron que esa naciente institución no se restringiría a un repertorio tradicional, sino que retomaría la corriente moderna del ballet (con la que ella y el Ballet de Cámara se habían colocado como los representantes en la danza mexicana, y que promovían con tanto éxito y calidad). Por supuesto, el INBA aseguraría los recursos para sus integrantes y producción de obras. Happee comprendió que la posición del Ballet de Cámara peligraba, pues aunque había podido desarrollarse sin apoyos, no iba a ser lo mismo compitiendo contra una compañía oficial de danza clásica: "entonces dije, el pez grande se va a comer al chico, después no vamos a tener ni dónde bailar". No fue fácil convencer a los bailarines de su grupo de dejar la vida independiente y audicionar para el Ballet Clásico de México, pero sabía que debían dar el paso en conjunto, "porque si entraba yo sola, no iba a poder hacer nada; si entrábamos todos, íbamos a tener un peso". Sin embargo, no previó que con esa decisión se "cortaba la cabeza como creadora", pues el Ballet de Cámara sí creía en su propuesta creativa y para trabajar no requería consultar con autoridades superiores ni seguir políticas oficiales.

Luego de participar en las audiciones como parte de la Comisión Técnica Artística, según Happee, "se decidió que íbamos a tener un director huésped para evitar fricciones". Junto con Espinosa de los Monteros fue designada para viajar a Nueva York "a buscar maestro", y eligieron a Enrique Martínez.[220] Éste, que "era muy bueno para montar las obras," no resultó un eficaz maestro, y Happee realizó una intensa labor como bailarina huésped, ayudante de *régisseur*, maestra y coreógrafa; es decir, como lo había hecho en el Ballet de Cámara. El Ballet Clásico de México no le significó una delimitación de su labor para concentrarse en el área de la creación coreográfica, sino una mayor carga de trabajo pues la compañía era mucho mayor, su organización más compleja y complicadas las relaciones con las autoridades.

Happee no hace ninguna referencia a la renuncia que según actas del Consejo Directivo del Ballet Concierto de México, A.C. presentó un mes antes del debut de la compañía (por lo que quizá no es información fidedigna), pero sí a que no tenía contacto directo con Gorostiza, y a que la Comisión de la que formaba parte sólo se comunicaba con él mediante Mérida, lo que ocasionaba que el funcionario

[220] Nellie Happee en Cristina Mendoza, *op. cit*., p. 125.

tuviera una visión tergiversada de lo que estaba sucediendo dentro de la compañía.[221] Esto, aunado a las pretensiones de la jefa del Departamento de Danza de montar cinco programas, “era demasiado”, pues “qué compañía del mundo monta cinco programas para su primera temporada”, dice refiriéndose a la del Ballet Clásico de México en junio-julio de 1964. Happee percibió entonces que “lo que importaba era el *bluff*”,[222] y los programas de lujo que se anunciaban no eran su principal objetivo. Al cumplir un año de trabajo en el INBA, en 1964, dejó la compañía; Mérida concentró el poder, como lo había hecho con el Ballet de Bellas Artes.

**2. El debut**

Sin que se reconociera el esfuerzo independiente del BCM y el Ballet de Cámara, sustento clave de la nueva compañía, ésta debutó el 26 de noviembre de 1963, al haberse cambiado la fecha inicialmente planeada debido al asesinato del presidente Kennedy. Las funciones fueron los días 26 a 30 de noviembre y 1 de diciembre; presentaron dos programas con las obras que habían pertenecido al repertorio de las dos compañías señaladas: *Grand pas de quatre* (versión De la Rosa), *Orfeo en los tambores* (c. De la Rosa), *Trío* (c. Happee), *El combate* (c. Dollar) y *Don Quijote* (c. Oboukhoff, m. Minkus). Se estrenaron, de De la Rosa, *Speed crazy* (m. Chucho Zarzoza) y de Happee, *Encuentro* (m. Britten).[223] De Enrique Martínez se presentaron su versión de *El lago de los cisnes* y su coreografía *Electra* (m. Bartok), todo de acuerdo con lo decidido por la Comisión Técnica.

La compañía quedó constituida por el director artístico, Enrique Martínez; coordinadores, Celestino Gorostiza y María de la Luz Enríquez; coreógrafos, Tulio de la Rosa, Nellie Happee y Enrique Martínez; primeros bailarines, Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Jorge Cano; solistas, Socorro Bastida, Bettina Bellomo, Susana Benavides, Margarita Contreras, Tulio de la Rosa, Eugenia González, Ruth Noriega, Julio Martínez, Marcos Paredes y Tomás Seixas; cuerpo de ballet, Noé Alvarado, Tania Álvarez, Alfredo Cortés, Ana María Garza, Nora Guillén, Magdalena Guzmán, Victoria Larrauri, Carlota Lozano, Antonio Martínez, Francisco Martínez, Carola Montiel, Artemisa Pedroza, Maya Ramos, Héctor Salcedo, Claudia Trueba, Mirna Villanueva y Flavio Zarzoza; artistas

---

[221] En entrevista sin fecha, Happee asegura que, por ejemplo, cuando ni siquiera se había empezado el montaje de *La fille mal gardée*, Ana Mérida le aseguró a Gorostiza que la obra estaba concluida. En expediente de Nellie Happee, Archivo CENIDI Danza.

[222] Nellie Happee en Cristina Mendoza, *op. cit*., p. 125.

[223] La obra *Encuentro* de Happee fue montada en la nueva compañía con el respaldo de un contrato firmado por Celestino Gorostiza y la coreógrafa, donde se estableció que ésta cedía los “derechos de presentación” de la obra al INBA, a cambio de tres mil pesos. A partir de la firma del contrato, 15 de noviembre de 1963, *Encuentro* podía ser presentada por el INBA durante un año. En contrato de cesión de derechos firmado por Nellie Happee y Celestino Gorostiza, director del INBA, México, 15 de noviembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

huésped, Nellie Happee, Farnesio de Bernal y Melissa Hayden,[224] quien sustituyó a Laura Urdapilleta, pues se encontraba lesionada (supuestamente, por ensayar "sobre el entarimado de Bellas Artes, mismo que, en virtud de los constantes huarachazos que cometen los miembros del BFM, quedó demasiado pulido",[225] pero en realidad, debido a la sobrecarga de trabajo).

Antes del estreno se festejaba que se hubiera formado una compañía de ballet clásico de la talla del BFM, pero al mismo tiempo se temía que no se hubiera realizado la selección rigurosa que ameritaba "el prestigio de México", en referencia a los varones, que de no ser "muy varones", ocasionarían el fracaso del Ballet Clásico de México.[226] Otra nota sexista y de mal gusto fue la de José Hugo Cardona, quien hizo énfasis en las piernas de las bailarinas: "pudimos observar que las muchachas del nuevo grupo de ballet son jóvenes y bellas, bien formaditas, aunque algunas de ellas pernidelgadas, no pernigordas, como la mayoría de las *ballerinas* que nos visitan esporádicamente de diversas nacionalidades: lo que no significa que sean medianas las nuestras, pues lo que cuenta, como en todos los órdenes, es el talento".[227]

También se mencionó que la compañía no se reduciría "al estilo dulzón de los ballets puntísticos", sino que incluiría repertorio tradicional, coreografías modernas y ballet-jazz,[228] por lo que podía preverse que en su "venturoso debut" se viera lo "conservador de la danza tradicional y el ímpetu revolucionario del arte moderno".[229]

Luego del debut, Cardona escribió que fue "una de las impresiones más intensas que se puedan lograr entre un público cuyos gustos por las expresiones puras han sido siempre la norma". Para él, se había entrado en otra época en el arte mexicano y Enrique Martínez había logrado hacer notar su "mano directriz"; su obra *Electra* era de gran dramatismo y había impactado al público.[230]

Luis Bruno Ruiz también señaló los "aciertos magníficos" de *Electra*, obra en la que Sonia Castañeda se había revelado como una bailarina dramática, así como Susana Benavides se había destacado en *Don Quijote*.[231] Para Consuelo Colón, la compañía tenía un gran nivel,[232] Esperanza Pulido coincidió en que *Electra* era un ballet muy moderno y Castañeda y Benavides, excepcionales;

[224] *50 años de danza en el PBA, op. cit*., p. 454.
[225] Hans Sachs, "Revista musical. Debut del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 24 de noviembre de 1963.
[226] A.C.M., "Atisbos musicales. ¿Mejora de veras nuestro ballet clásico?", en *Atisbos*, México, 22 de noviembre de 1963.
[227] José Hugo Cardona, "Desde las diablas", en *El Universal*, México, 16 de noviembre de 1963.
[228] Hans Sachs, "Revista musical. Debut del Ballet Clásico", *op. cit*.
[229] Hans Sachs, "Fondos musicales. Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 29 de noviembre de 1963, pp. 2, 22 y 24.
[230] José Hugo Cardona, "Elogio de lo estético", en *El Universal*, México, 27 de noviembre de 1963.
[231] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 28 de noviembre de 1963.
[232] Consuelo Colón, "Por las rutas del arte. Ballet Clásico de México", en *El Universal Gráfico*, México, 29 de noviembre de 1963.

dijo que la compañía demostraba "cohesión y adelantos palpables" y tanto solistas como cuerpo de baile recordaban a los "grandes ballets de su género".[233]

Gerónimo Baqueiro Fóster se refirió a los varios estilos presentados, a *El lago de los cisnes* como obra bailada "con acierto" y de entre los bailarines, a Jorge Cano, quien "en los últimos tiempos se ha superado notablemente", como lo demostraba su desempeño como pareja de Melissa Hayden.[234]

A Víctor Reyes le pareció que el estreno había tenido un "variado" contenido y que se advertía profesionalismo, "aunque todavía sea susceptible [de] una disciplina más rígida". Cano iba siempre "por la vía del virtuosismo" y en *Speed Crazy* se habían exhibido "excelentes interpretaciones del numeroso grupo".[235]

Para otro cronista, la compañía superaba a otras famosas extranjeras que habían visitado México. Eran mejores sus bailarines de ambos sexos, sus conjuntos y la producción de las obras. Habló en especial de Hayden; del "excelente bailarín de casa" Marcos Paredes; de Benavides, Socorro Bastida, Bettina Bellomo y demás solistas, "impecables en su técnica" pero "sin poner el alma al bailar". *Don Quijote* había sido "delicioso"; *Electra*, discutible; *Speed Crazy*, "movido" y una "verdadera pachanga, con su mariconazo, su micrófono y sus exageraciones de toda especie".[236]

Otro cronista opinó que Hayden había aparecido en *Lago* "absolutamente espiritualizada. Gesto, frente, boca, ojos, brazos, manos, pasos, actitudes, todo es admirable y natural en ella". Paredes había bailado "acertadamente"; las intérpretes de *Grand pas de quatre* se "lucieron", así como Castañeda y su dramatismo en *Electra*, y Benavides, Bastida y Bellomo en *Pas de trois*. Aunque *Speed Crazy* era "desorbitada como el cine mudo que trata de evocar", los bailarines estuvieron acertados.[237] Hayden de nuevo se había destacado en *El combate*, por su "belleza escultural, sensible temperamento, sentido plástico-dinámico y facilidad para identificarse con sus personajes".[238]

En general, la crítica se refirió muy positivamente al cuerpo de baile (aunque se apuntaban deficiencias mínimas); a los llenos en el PBA; a la gran calidad de los bailarines Castañeda, Benavides, Cano, Paredes y Hayden, especialmente, y al buen desempeño de la orquesta y su director, así como del grupo de jazz de Chucho Zarzoza.

Sobre el segundo programa del Ballet Clásico de México, de nuevo las críticas fueron favorables. Luis Bruno Ruiz escribió que *Encuentro* era "lo más digno de aplausos" por su argumento,

---

[233] Esperanza Pulido, "De música y músicos. Ballet Clásico de México", en *Novedades*, México, 28 de noviembre de 1963.
[234] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1963.
[235] Víctor Reyes, "Notas de música. Eclecticismo en el Ballet Clásico", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 28 de noviembre de 1963.
[236] A. de L., "Por nuestros teatros. Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 1 de diciembre de 1963.
[237] A.C.M., "Atisbos musicales. La primera función del Ballet", en *Atisbos*, México, 2 de diciembre de 1963, pp. 14 y 24.
[238] A.C.M., "Atisbos musicales. Segundo programa del Ballet Clásico de México", en *Atisbos*, México, 4 de diciembre de 1963.

basado en un poema de Octavio Paz, y por las interpretaciones de los bailarines Ruth Noriega, Paredes, Benavides y Margarita Contreras. Otro ballet, cuyo origen era también un poema, de Pablo Neruda, "triunfó" y lo habían bailado"admirablemente" Castañeda, Happee y Paredes. Por su parte, *Orfeo en los infiernos* tenía logros, pero "desconcierta su modernidad de club nocturno".[239]

Si Rafael Fraga escribió que la presentación fue aceptable y que lo mejor de la "mescolanza de danzas de poco atractivo" había sido *Electra*, "bonito ballet moderno", criticó a *Speed Crazy* porque "como *show* era de mala calidad" y "como ballet moderno, menos puede aceptarse", pues tiene "evoluciones de pésimo gusto".[240] Le pareció que la compañía se mostraba "bastante decorosa" y lucía "una mayor superación en todos los ángulos de desarrollo de la danza", a pesar de lo "prematuro" de su presentación. *Grand pas de quatre* había tenido una "magnífica actuación" de Bellomo, Mirna Villanueva, Benavides y Castañeda; *Encuentro* era un "sugestivo ballet moderno" con sobresalientes actuaciones de Noriega y Paredes; *Trío* era una "bonita coreografía", y Hayden había hecho una "creación" de la "magnífica coreografía" *El combate*.[241]

A otro cronista le pareció que si bien con la compañía se había ganado pues al mejorarse las "perspectivas económicas, se montan y ensayan mejor las obras", también se empobrecía, por no incluir a otros "elementos magníficos". A Hayden la consideró buena bailarina; no encajaba en *Lago*, pero era "espléndida" en *El combate*. La triunfadora de las bailarinas era Castañeda y de los bailarines, Cano, De la Rosa y Farnesio de Bernal, mientras que Benavides era una bailarina que "vuela hacia la consagración". Criticaba *Trío* porque "se descuidó la estética" y Marcos Paredes (muy alto) "se veía horrible" frente a las "menuditas" Happee y Castañeda. *Speed Crazy* había sido una "graciosa coreografía", en la que De Bernal había estado "exagerado pero magnífico" en su papel de La Chaperona.[242]

También Baqueiro Fóster afirmó que Benavides "sorprendió agradablemente" en *Don Quijote*, y que Cano se presentó "magnífico en sus partes solistas". *Speed Crazy* no era una obra para el PBA por ser del teatro frívolo. En el ballet moderno *Encuentro* se veía la influencia de Maurice Béjart sobre las "originales ideas coreográficas" de Happee, y ahí Noriega y Paredes se habían distinguido.[243]

Para Hans Sachs, el Ballet Clásico de México había resuelto dos problemas: "la conservación" de esa especialidad dancística y "el mantenimiento" del ballet moderno, ambos con el apoyo de "una

[239] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de noviembre de 1963, p. A-5.
[240] Rafael Fraga, "Música. Aceptable actuación del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 28 de noviembre de 1963.
[241] Rafael Fraga, "Música. Se superó el Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 1 de diciembre de 1963, pp. 32 y 35.
[242] Kut-Berto, "Siete días en música", en *Ovaciones*, México, 2 de diciembre de 1963.
[243] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 3 de diciembre de 1963.

firme institución en las esferas oficiales" y "el entusiasmo de bailarines, coreógrafos y público".[244] Sobre las obras de Nellie Happee, escribió que *Encuentro* tenía "pronunciada influencia" de Béjart y que era una coreografía sin originalidad ni profundidad; *Trío*, en cambio, era un "poema coreográfico", una "estupenda versión, suave y delicada en todos sus contornos, penetrante y elocuente en sus significaciones".[245]

Junto a este mar de buenas críticas, otras atacaron duramente a la compañía y sus integrantes. Julio Lazeta escribió que el INBA había sido inoportuno y pretencioso al programar el debut a dos semanas de la llegada del Ballet Bolshoi, lo que obligaba a las comparaciones "con las funestas consecuencias que pueden imaginarse para la recién creada compañía oficial"; que "ni con la mejor disposición del mundo se pueden expresar elogios a un espectáculo que, por el momento, no pasa de la categoría de „fin de fiesta" escolar". Según él, Hayden "desilusionó totalmente, pues carece de la técnica, de la presencia escénica y de las facultades necesarias para ser considerada como una buena *prima ballerina*". Los mexicanos, sostenía, apenas estaban dando "los primeros pasos, muy balbuceantes" en la danza. Los programas presentados eran un "fiasco"; las obras de ballet-jazz "nada tienen que hacer en una representación de danza clásica" y *Lago*, *Don Quijote* y *Grand pas de quatre* eran una "caricatura". Lo único que alabó fue la "capacidad y profesionalismo" del director de orquesta Jorge Delezé.[246] (Por cierto, en el área de música también participó Eduardo Mata, quien fue llevado por Lucero Enríquez a la compañía oficial como asesor musical y director de orquesta).

Un cronista anónimo habló sobre las deficiencias en el debut de la compañía: el público se había reducido y muchos espectadores habían abandonado el teatro antes de que terminaran *Speed Crazy* y *Orfeo en los tambores*. Para él, la versión de *Lago* estaba "bastante mal" y la actuación de Hayden, "desacertada", pues "bailó la coreografía creada por George Balanchine para el New York City Ballet y no la tradicional requerida". *Pas de trois* estuvo muy mal y *Grand pas de quatre*, muy desigual. En *Electra* Martínez "no entendió la tragedia de Esquilo, [...] no añadió ninguna novedad al repertorio" y sobre el tema, los coreógrafos mexicanos "ya han hecho experimentos de mejor valía". En cuanto a la elección de bailarines, era desacertada la de Sonia Castañeda (en contraposición a la opinión de la mayoría), pues "carece de la proyección dramática necesaria". La escenografía era "desequilibrada" y el vestuario, "pésimo". *Speed Crazy*, con "chistes baratos y ausencia total de coreografía" que no cabe en el repertorio clásico. *Grand pas de quatre* recordaba a los "festivales escolares", carecía del estilo romántico y el reparto estaba mal escogido (salvo Benavides). En *El combate* Hayden "perdió el aire y

[244] Hans Sachs, "Fondos musicales. Danza mexicana", en *El Universal*, México, 9 de diciembre de 1963, pp. 2 y 28.
[245] Hans Sachs, "Segundo programa", en *El Universal*, México, 6 de diciembre de 1963.
[246] Julio Lazeta, "Crítica musical. Inoportuna presentación del Ballet Clásico-México", en *La Prensa*, México, 1 de diciembre de 1963, pp. 2 y 17.

comenzó a hacer muecas, suprimió movimientos, en ningún momento tuvo la fuerza" que necesitaba el personaje; fue un éxito para Laura Urdapilleta aunque no hubiera bailado, porque ella era "todo fuerza y brillo" y su actuación estaba "muy por encima de la de Hayden". La versión del Ballet Concierto de *El combate*, decía el cronista, era superior en danza, escenografía y vestuario, pues en la nueva versión López Mancera "vistió a los guerreros de venusinos de la época de Flash Gordon. Sus trajes hacen a nuestros bailarines más bajos y más gordos de lo que son". *Orfeo en los tambores* era adecuado en funciones de jazz y ante un público heterogéneo pero no para esta compañía, y evidenciaba que "tanto el coreógrafo como los bailarines necesitan aprender jazz y garantizar la presencia de Tino Contreras para que pueda tener aceptación este tipo de interpretaciones", criticando a Chucho Zarzoza y su grupo de jazz.

Los puntos buenos que anotaba el mismo cronista eran Cano, que se llevó "la ovación de la noche" en *Lago*; Noriega como Clitemnestra; *Don Quijote* y sus bailarines Cano (de gran experiencia e impecable ejecución) y Benavides (con gracia, juventud y "extraordinaria técnica que la llevará a ocupar un lugar preponderante"); *Trío*, con "belleza y plástica" y muy buenos intérpretes (aunque podría tener otro bailarín varón "que guardara más proporción" con las dos bailarinas), y *Encuentro*, la obra "mejor presentada y ensayada", llena de "fuerza y emoción" y representante del ballet moderno.[247]

**3. Lo cotidiano**

Una tercera crítica adversa se refería al lugar de la danza en el arte y la falta de apoyo. Carlos Becker escribió que, "exceptuando ciertas personalidades raras y modestas, los demás, aun cuando los hayan dotado (tal vez por eso) de porte, facultades, sentimiento, talento y técnica (Margarita Contreras y Marcos Paredes) piensan que lo que han hecho de nada ha servido ni servirá ya que no encuentran estímulo en ninguna parte. Se nota su desconfianza y aburrimiento al ver que ni siquiera el público está completamente de su parte y numerosos son los que los ignoran". Según Becker, durante la temporada de la compañía oficial se vio cómo los bailarines fueron perdiendo su interés "destilando su fastidio hasta el mismo espectador", debido a que "les falta apoyo y campo de progreso para mostrar su realce. No surgen ni aspiran a más porque en su medio no hay hacia dónde subir. Así nuestra danza clásica no tiene el valor que en el mundo de las artes debía tener".[248] Con esto señalaba un punto importante: luego de tanto desgaste y trabajo de los artistas, de la inversión del INBA, de las negociaciones y enfrentamientos entre participantes, ¿cuál era el verdadero impacto de su trabajo? Esa pregunta se sigue

[247] "Presentación del Ballet Clásico de México", en *México al Día*, México, diciembre de 1963, pp. 21, 23 y 33.
[248] Carlos Becker, "Meditación y danza", en *El Universal*, México, 22 de diciembre de 1963.

planteando no sólo para esta compañía sino para muchas otras, subsidiadas o independientes, que trabajan sin tener una real influencia sobre la sociedad, a la que está dirigido su trabajo.

Por otra parte, la propia Laura Urdapilleta, primerísima *ballerina*, habló de las penurias que vivían quienes elegían la danza como profesión. En un país en que la danza no había obtenido (ni ha alcanzado) un reconocimiento social y mucho menos económico, las bailarinas (y los bailarines) tenían menores ingresos que las vedettes.[249]

Gloria Contreras, por su parte, aunque no era integrante de la compañía, también atravesaba por dificultades. Al igual que las demás bailarinas, no sólo debía efectuar "el duro trabajo diario, técnico y creativo", sino solucionar otros aspectos cotidianos. Deseaba continuar en Nueva York su desarrollo profesional, pero "necesita dejar a sus dos hijos al cuidado de una persona capaz de atenderlos mientras ella trabaja en sus creaciones y esa persona debe ganar un sueldo cuatro veces más alto de lo que la artista con sus ilusiones, sus ideales, su espíritu dinámico recibe por su labor artística".[250]

Un problema más era (y es) la carencia de servicio médico; los bailarines, especialmente quienes enfrentaban mayores cargas de trabajo, corrían el peligro de lesionarse, sin contar con las posibilidades para recurrir a especialistas. En 1964 se difundió esa carencia, cuando se publicó que los hospitales del Distrito Federal frecuentemente recibían a bailarines del Ballet Clásico de México (un 60% de sus integrantes había sido "reparado"). Esto, se decía, debido a que Gorostiza (de lo cual duda Nellie Happee) "prometió un cese conjunto y fulminante para todos los miembros del Ballet que no estuvieran en condiciones decentes de acoplamiento y lucidez en las tablas. Lo que hizo que todos ellos se soltaran ensayando con ímpetu desconocido". Eso había conducido a "esa barbaridad de lesiones, dislocaciones, torceduras y demás, que ahora tienen al INBA casi sin Ballet. Pero con un hospital ambulante de lo más decorativo".[251]

## 4. De regreso a la vida independiente: Ballet Concierto de México

Una vez que Felipe Segura abandonó la compañía oficial que apenas se estaba formando, retomó su trabajo en su grupo, el Ballet Concierto de México. Él era "uno de los pocos dentro del medio de la danza (y hasta podría decirse que el único) con la capacidad necesaria para dar a una compañía la

[249] "Una serie de verdades. „Las bailarinas de ballet son pobres": Laura Urdapilleta", en *Excélsior*, México, 27 de diciembre de 1963.
[250] "Gloria Contreras ha vuelto a la danza moderna mexicana", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 30 de marzo de 1964, p. 13-B.
[251] *Revista de América*, México, 18 de abril de 1964.

solidez administrativa indispensable a toda organización de este tipo"[252] y trabajó arduamente para ello, ahora teniendo frente a sí a la compañía oficial.[253]

Casi en paralelo al debut del Ballet Clásico de México (26 de noviembre a 1 de diciembre de 1963), el BCM tuvo funciones en Monclova, Coahuila. De las grandes figuras sólo contó con Susana Benavides, Bettina Bellomo y Tomás Seixas en el reparto, a pesar de ser integrantes del grupo del INBA. En esa ocasión, el BCM presentó *Las sílfides*, *Adagio de la rosa*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *pas de deux* de *Romeo y Julieta* (c. Unger), *Pas de trois* de *El lago de los cisnes* y *Serenata* (c. Unger). Además de Benavides y Bellomo, los bailarines fueron Elena Sustaeta, Julio Martínez y el propio Felipe Segura.[254]

En 1964 Segura continuó promoviendo al BCM en varias ciudades del país, pues sabía que ése era el medio para foguear a los nuevos bailarines. En mayo participó en los Juegos Florales de Mazatlán, Sinaloa, con *Romeo y Julieta* (c. Unger) y *Don Quijote*.[255] También en ese mes, fue la compañía encargada de actuar en la inauguración del cine-teatro Leona Vicario de Chetumal, acontecimiento de gran gala, acompañada por la Orquesta Sinfónica de Chetumal y con la asistencia del presidente López Mateos, el gobernador de Quintana Roo, y sus esposas. Presentaron *El lago de los cisnes* con Laura Urdapilleta (por cortesía del Ballet Clásico de México), Tomás Seixas, Armando Medina, Segura, Elena Sustaeta, Bertha de la Peña, Morris Gutiérrez, Guadalupe Castro, Raymunda Arechavala, Hilda Vilalta, Déborah Velázquez, Alicia Velasco, Eva Nellie, Marcela Isunza, Renee Paul y Patricia Bernard.[256] A raíz de esa presentación, Josefina Lavalle escribió que "Segura ha sido un magnífico organizador, y sin duda, el BCM volverá por sus fueros".[257]

El 12 de julio el BCM dio una función en el séptimo Domingo Popular de la Cultura en el Auditorio Nacional, con *Las sílfides* y *El Cascanueces*, obras que precisamente en esos momentos estaban incluidas en la temporada del Ballet Clásico de México en el PBA; además, *La noche de Walpurgis* y *Café Concordia*. Los bailarines, ahora sin cortesías de la compañía oficial, pues su número había aumentado y eran autosuficientes, eran Raymunda Arechavala, Cora Flores, Tomás Seixas, Elena Sustaeta, Bertha de la Peña, Carlos López Magallón, Julio Martínez, Hilda Vilalta, Déborah Velázquez, Alicia Velasco, Guadalupe Castro, Eva Nellie, Morris Gutiérrez, Armandina Cordero, Renee Paul,

[252] "Le falta un teatro a la gran ciudad", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 10 de mayo de 1964.
[253] En esos momentos ya no existían grupos independientes de danza clásica profesional, salvo algunas parejas que interpretaban *pas de deux*, como la formada por Beatriz Carrillo y José Arroyo.
[254] Programa de mano del Ballet Concierto de México, XII temporada de la Sociedad Artística Monclova, A.C., Teatro del IMSS, Monclova, Coahuila, 4 de diciembre de 1963 (archivo Felipe Segura).
[255] Programa de mano del Ballet Concierto de México en Juegos Florales, Mazatlán, Sinaloa, 1964.
[256] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Instituto de Bellas Artes del Territorio de Quintana Roo, Teatro Leona Vicario, Chetumal, 17 de mayo de 1964 (archivo Felipe Segura).
[257] Josefina Lavalle, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 25 de mayo de 1964, p. 14-B.

Marcela Isunza, Hilda Lara, Patricia Bernard, Consuelo Casanova, Carmen Escondrillas, Victoria Torrijos, Luis Caracas, Juan Gavino, Alberto Cotto, Guillermo Maldonado y Miguel Araiza; como artista huésped estaba John Fealy; el coordinador era Carlos González (quien había sido integrante del Consejo Directivo del BCM, A.C.), y Felipe Segura, el director general.[258]

El 30 de noviembre el BCM brindó su "amable participación y colaboración" al Festival de Danza Madame Nelsy Dambre, en el Teatro Fábregas, donde se presentó la obra *Blanca nieves y los siete enanos* (c. Dambre, m. Mozart, Beethoven, Haendel, Prokofieff, Shostakovisch, Ibert, Messager, Dvorak, Mussorgsky, Minkous y Delibes; vest. María Ibarra y Eva Martínez).[259]

Para cerrar el año, el BCM se presentó en el Canal 2 de televisión, en el popular programa *Revista Musical Nescafé*, con duración de dos horas.

---

[258] Programa de mano del Ballet Concierto de México, VII Domingo de Cultura Popular, Auditorio Nacional, México, 12 de julio de 1964.

[259] Programa de mano del Festival de Danza Madame Nelsy Dambre, Teatro Fábregas, México, 30 de noviembre de 1964 (archivo Felipe Segura). Bailaban Susana Benavides, Elena Sustaeta, Magdalena Guzmán, Guadalupe Castro, Felipe Segura, Julio Martínez, Aurelio García Romero, Alberto Coto y Ricardo Luque.

## X. Una nueva danza moderna

Eran constantes los llamados a la unificación de la danza moderna, pues ésta "efectivamente se muere y la culpa es, ahora sí, de los mismos bailarines y coreógrafos que no han sido capaces de constituirse en un grupo fuerte y unido, realmente representativo". Por eso un cronista proponía que Anna Sokolow sacara de su "modorra" a la danza moderna del país.[260]

Hans Sachs decía que a la danza moderna se le evocaba "con dolor" al recordar su "gloriosa trayectoria" en el momento de su agonía; demandaba la formación de una compañía para reunir a los elementos dispersos, pues "de su unidad dependerá cualquier esperanza para resolver esta crítica situación".[261]

Sin embargo, los grupos de danza moderna siguieron su propio camino, ya fuera hacia la desaparición o el fortalecimiento, pero de manera independiente y diversificada: el BBA había demostrado que la unificación no funcionaba para ellos.

### 1. Legado del Nuevo Teatro de Danza

Luego de diez años de fundado, el NTD desapareció después de actuar en el II Festival de Danza Moderna Mexicana de 1963. Al poco tiempo de éste se había iniciado la creación de un cuarteto con coreografía de Xavier Francis y participación de éste, Luis Fandiño, Carlo Grandi y Nora Guillén, pero nunca se estrenó. Quienes habían sido sus integrantes continuaron sus carreras en otras compañías, como Fandiño, quien se convirtió en uno de los bailarines más destacados que ha tenido el país, y Francis, quien prosiguió con sus labores como maestro y posteriormente como coreógrafo y director de un nuevo grupo.

El NTD tuvo un gran valor para la danza mexicana pues mantuvo siempre una postura contestataria frente a las corrientes hegemónicas y el nacionalismo en boga, inclinándose por una danza diferente; por ello ocupaba un lugar estratégico en el campo dancístico. La crítica lo definía como formalista, abstraccionista o extranjerizante, pero en realidad el NTD dio un espacio para la búsqueda y la experimentación, y estimuló a otras compañías, coreógrafos y bailarines a no encasillarse e incursionar en otras formas, temas y conceptos: fue un "grupo experimental, de búsquedas técnicas; un laboratorio en el que se conciben –como en todos los laboratorios– muchas fórmulas fallidas, pero que se convierte en insustituible elemento de prueba".[262]

---

[260] "Ojalá y Anna Sokolow nos sacara de la modorra", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 16 de marzo de 1964, p. 15-B.
[261] Hans Sachs, "Fondos musicales. Danza mexicana", en *El Universal*, México, 9 de diciembre de 1963, pp. 2 y 28.
[262] Raquel Tibol, "La temporada del Nuevo Teatro de Danza", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1957.

Lamentable fue que justamente cuando se abrían nuevas opciones creativas para la danza, que habrían sido más favorables para el grupo, éste desapareciera vencido por las dificultades económicas, las diferencias con la burocracia y su incapacidad para consolidar una sólida organización.

## 2. Ballet Nacional de México: el encierro

El hecho de que Guillermina Bravo y el BNM hayan conservado "por sobre todas las cosas"[263] su independencia frente al Estado ha permitido su permanencia dentro del campo dancístico a pesar de los vaivenes de las políticas culturales. Al principio de la década de los sesenta, la compañía siguió trabajando sin esperar coyunturas favorables y creó sus alternativas. Así que en 1963 supieron aprovechar el II Festival de Danza Moderna Mexicana para obtener apoyos económicos, crear nuevas obras y difundir su repertorio; simultáneamente, abrieron sus opciones de trabajo.

En julio, el BNM tuvo una temporada de danza infantil, promovida por Guillermo Serret ("veterano batallador del teatro experimental") en el Teatro del Bosque. Presentaron *La danza del niño* con libreto de Carballido y música de Elizondo, y reunieron un público de más de 20 mil personas en veinte funciones.[264] En octubre del mismo año, promovido por el OPIC, el BNM actuó en Puebla, dentro de las Jornadas de la Patria y la Cultura. El repertorio que llevó fue *Pastorela*, *Baquiana* (c. Joan Gainer, m. Heitor Villa-Lobos), *La iniciada*, *Cuatro en el foro* y *Danzas de hechicería*.[265]

Al comenzar 1964 el BNM se aprestaba a una nueva temporada aglutinando a "bailarines valiosos para reforzar su grupo". Estaba reciente su regreso de Nueva York, donde habían estudiado en la escuela de Martha Graham; Guillermina Bravo y varios de los bailarines se preparaban para impartir un curso en México, pues "han asimilado las bases de esa técnica".[266]

El momento que vivía el BNM implicó que se cerraran y concentraran en la "construcción" de su materia de trabajo. Según Bravo, querían "buscar nuestra técnica, nuestros cuerpos, qué es construirlos, [estudiar] la dinámica, el foro".[267] Así lo hicieron hasta lograr convertir la técnica Graham en la "oficial" en el país, y con ello se inició un proceso de desplazamiento de los bailarines que hasta entonces habían formado parte de la compañía, quienes se habían concentrado en expresividad y convicción. Surgió entonces una nueva generación de bailarines y bailarinas más jóvenes y con capacidades físicas más adecuadas para cumplir con las exigencias de la técnica Graham.

---

[263] Josefina Lavalle en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit*., pp. 92-93.
[264] Alberto Catani, "Gran divulgación de la danza ha realizado Guillermo Serret", en *El Día*, México, 17 de julio de 1963.
[265] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Centro Cívico, Auditorio de la Reforma, Puebla, Puebla. Jornadas de la Patria y la Cultura, OPIC, 14 y 15 de octubre de 1963.
[266] Josefina Lavalle, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 30 de marzo de 1963, p. 13-B.
[267] Rafael Madrid, "Entrevista a Guillermina Bravo", en *La semana de Bellas Artes*, núm. 199, INBA, Dirección de Literatura, México, 23 de septiembre de 1981, p. 2.

Fue hasta julio de 1964, "después de un gran receso", cuando el BNM volvió a aparecer en público, por lo que se aseguraba que era "uno de los más importantes conjuntos de danza moderna y quizá el que menos trabaja".[268] En el PBA tuvieron una temporada de cinco funciones, que comenzó el día 20 con obras estrenadas ese mismo año: *Los bailarines de la legua*, que marcaba el regreso de Bodil Genkel a la coreografía, dedicada a Louis Horst (m. Leonardo Velázquez sobre danzas preclásicas, vest. Flores Canelo, esc. José Baca); *Adán y Eva* de Flores Canelo y Valentina Castro (m. Elizondo, diseños Flores Canelo); *La portentosa vida de la muerte* de Bravo (m. Jiménez Mabarak, diseños Flores Canelo), y *Danzas primitivas* de Gaona (m. Schaeffer, parlamento Carballido, diseños Guillermo Barclay). Además, *Luzbel* de Flores Canelo (m. Elizondo, diseños Flores Canelo).

La compañía estaba bajo la dirección de Guillermina Bravo; asesor literario, Emilio Carballido; teoría del drama, Luisa Josefina Hernández; teoría y práctica de la coreografía, Bodil Genkel; asistente de dirección artística, Guillermo Barclay; dirección escénica, Antonio López Mancera. Los bailarines eran Federico Castro, Valentina Castro, Luis Fandiño, John Fealy, Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Roseyra Marenco, José Mata, Rosa Pallares, Freddy Romero, Ricardo González, Carlo Grandi, Ilana Gyulai, Isabel Hernández, Anadel Lynton, Antonia Quiroz, Áurea Turner y Raquel Vázquez.[269]

En el programa de mano, como reivindicando el hecho de que la compañía subsistiera a pesar de los vaivenes burocráticos, se decía que en su desarrollo la danza mexicana había escuchado voces señalando el rumbo; "la crítica o las instituciones le han exigido que sea nacionalista, anecdótica, folclórica, abstracta, alegre, comprometida, universal… según la época, según la moda ideológica del momento. He aquí tal vez la razón más fuerte para explicar la tenaz independencia del BNM".[270] Raquel Tibol, implacable, criticó duramente ese texto exclamando "¡Cuántos elementos se enunciaban livianamente en ese párrafo! Nadie había supuesto que BNM atendiera a „modas" ideológicas, pues había el convencimiento de que a ese grupo lo preocupaba una conciencia ideológica, fruto de la experiencia y de la autocrítica".

En otra parte del programa del BNM se afirmaba que "ante quienes esgrimen cualquier logro como un canon, quienes proponen desde fuera lo que la danza debe ser (posiciones académicas al fin y al cabo)", el BNM creía que "la obra precede a la teoría", que la danza es "un lenguaje en que la forma y el contenido deben corresponderse con leyes rigurosas pero particulares, y que cada creador es un descubrimiento y un ensayo, cuyo éxito no va a imponer sus leyes al cuerpo vivo de otras creaciones". En respuesta, Tibol escribió que la compañía tenía una "caótica confusión de valores" que revelaba

[268] Salmos, "Submarinos", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 20 de julio de 1964.
[269] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 462.
[270] Texto cit. en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., pp. 139 y 142.

"confusión espiritual", pues enredaba "dogmatismo con crítica, se mezclaba lo sustantivo con lo adjetivo, aunque podía entenderse la irritación en contra de la crítica dogmática. Según el escrito, todas las teorías resultaban frenos del impulso creador, y se olvidaban de que si bien hay teorías académicas las hay también renovadoras, y que sin teoría adecuada no se hace ni una revolución ni una danza, ni se echa a andar un movimiento cultural".

En un tercer fragmento, el BNM aseguraba que la compañía había explorado nacionalismo, folclor, temas sociales, anécdotas, danza por sí misma y "había escogido la libertad fecunda de asumir cualquier forma de danza que le parezca apta para sus fines, como camino único para llegar a la creación honrada, que nace de una necesidad profunda de decir, de comunicar bellamente lo que con autenticidad nace y vive de la evolución humana del artista en natural contacto con su sociedad". Tibol refutaba: "ante el eclecticismo de este párrafo había que recordar que no era el individualismo nietzscheano la posibilidad única de la libertad creadora, y que a esas alturas de la evolución socio-política de la humanidad ese individualismo resultaba fatigosamente anticuado, pues imponía a la personalidad del creador un lastre de limitaciones que las corrientes estéticas más fecundas de esta época habían tratado de superar".

Tibol afirmaba que "el equivocado sentido téorico" del BNM había "minado su calidad expresiva como conjunto"; sin embargo, veía adelanto en bailarines como Freddy Romero, Raquel Vázquez, Carlos Gaona, José Mata, Anadel Lynton y Rosa Pallares, aunque sin alcanzar "la pureza y ligeraza de movimientos y la fuerza expresiva de un Luis Fandiño o de una Roseyra Marenco".

Dura, Tibol decía que aunque se mostrara al BNM como un grupo que trabajaba con rigor, era evidente la "confusión estética" de los creadores, quienes guiados por "una „vanguardista‟ voluntad de renovación" habían llegado a expresiones que "eran la negación de lo que pudiera entenderse por vanguardismo en la danza mexicana actual: exotismo, mistificación del pasado, de lo legendario y de lo popular, embeleso por lo „decorativo‟ y lo „gracioso‟".

Sobre Flores Canelo afirmaba que se había consagrado como "una especie de institución múltiple dentro de la danza moderna mexicana: bailaba, diseñaba, hacía coreografía, inventaba trastos maravillosos de fantástica frescura y disponía las luces con acierto". Para Tibol, de ese trabajo de diseño sobresalía el realizado para *Adán y Eva*, "de limpio y fresco cromatismo". En cambio, sobre el telón diseñado por Barclay para *Danzas primitivas*, decía que mostraba "pobreza plástica, y hasta su mal gusto resaltaba de manera agresiva".

Consideró que "el plato fuerte" del programa había sido *La portentosa vida de la muerte* (título tomado de un libro de Joaquín Bolaños), para la cual Bravo realizó un trabajo de investigación sobre materiales prehispánicos, con el fin de "volcarlos en una forma escénica brechtiana". La obra tenía

cuatro partes: 1. *La vida es un anciano que lleva flores en la cabeza*, 2. *Pesadumbre que tuvo la Muerte por el fallecimiento de un médico al que amaba tiernamente*, 3. *Y lo golpeaban todos sin que él les hiciera nada* y 4. *La muerte es lo efímero. El concepto de lo perecedero es a la vez el de lo perenne, de la vida que se rejuvenece eternamente*. Tibol aclaró que los cuatro capítulos no contenían "cuentos macabros", sino "una secuencia de actitudes, de estados de ánimo combinados teatralmente para llegar a decir con toda sencillez que lo inevitable es vivir".

*Los bailarines de la legua* era "un trabajo con claro sentido de estilo y marcada voluntad renovadora"; un "juguete baletístico", una obra "bien meditada, bien construida y de excelente teatralidad", pero que al no contar con la perfección interpretativa de los bailarines, no había lucido la brillantez coreográfica.

En *Danzas primitivas* Tibol encontraba "exotismo y espectacularidad"; además, había permitido revelar a Raquel Vázquez como "un nuevo valor de la danza moderna mexicana", por su "excelente presencia", por ser "joven y bella, poseía recursos físicos y espirituales, a la vez que el apasionado control de los grandes bailarines".[271]

Para Luis Bruno Ruiz era meritorio el esfuerzo realizado por el BNM. *Adán y Eva* era un dueto "convencional, humorístico y formal"; *Luzbel*, un "ballet magnífico, muy bien meditado y realizado", con buenos bailarines (Gaona y Romero) y música; sin embargo, a *Danzas primitivas* y *La portentosa* les hacían falta "madurez, recorte y pulimiento en la coreografía", aunque la segunda tenía "algunos efectos positivos".[272]

Carmen G. de Tapia escribió que el BNM no tenía nada de mexicano ni en danza, ni en música, ni en temática, pero reconoció que "han progresado en su técnica y su sentido de danza". *Los bailarines de la legua* tenía "música preclásica sin barniz clásico"; *Adán y Eva* era "chispeante y novedosa"; el vestuario de *Luzbel* trataba de "acentuar la originalidad" y parecía "la suntuosa indumentaria rusa de los buenos tiempos"; *La portentosa* era "lo más incoloro y lento del programa", y *Danzas primitivas* carecía de referente mexicano.[273]

La opinión de Ricardo Mungarro fue que el BNM se mostró "sin relieve": "las características que privan en él, su contenido y en consecuencia su mensaje, resultan demasiado difusos, porque carecen de una orientación que los integre en un claro horizonte". En términos generales, concedió que los bailarines tenían una buena técnica, si bien había en la compañía "peculiaridades extrañas", en lugar de hacer referencia a "nuestra idiosincrasia".[274]

---

271 *Ibid*., pp. 139 y 142.
272 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de julio de 1964.
273 Carmen G. de Tapia "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 23 de julio de 1964.
274 Ricardo Mungarro, "Rapsodia. Ballet y bel canto", en *La Prensa*, México, 24 de julio de 1964.

A diferencia de ocasiones anteriores que no lo dejaron satisfecho, un cronista escribió que el BNM ya tenía obras con originalidad y que se notaba "brío en el grupo y deseos de mostrar la superación lograda". En *Los bailarines de la legua* se vio "el adelanto técnico de los intérpretes, su sentido rítmico mejorado y naturalidad en la versión", aunque la música no lo convenció. *Adán y Eva* tenía "auténtica comicidad" y su argumento se desarrollaba "con sutileza y sentido del humor". *Luzbel* era "pobre en su presentación", pues ese "dramático tema" requería "un sentido cósmico muy profundo". *La portentosa* poco tenía de "portentosa" y *Las danzas primitivas* "renovaron el aliento perdido en la anterior".[275]

Alejandro Reyes comentó que en varias de las obras se aplaudió mucho a los bailarines. *Luzbel*, "pantomima ritmada", resultó "muy interesante" y "desconcertante" para el público, por su "extraña coreografía y vistosos diseños". *La portentosa* "sirvió de marco para que lucieran sus facultades y dominio del raro y no por ello menos interesante género de danza". *Danzas primitivas* fue una "obra novedosa realizada con bien lograda técnica".[276]

Para Víctor Reyes, el BNM, que recibió "amplia ayuda del INBA", proseguía su "incesante búsqueda de superación". Se revelaba como un grupo de gran disciplina, buena técnica y con algunas obras de "frecuente uso de pantomima", como *La portentosa*. Podía considerarse a Bravo como "artista consagrada, [que] se encuentra siempre alerta ante la evolución de la danza contemporánea y procura no estancarse. Perennemente estudiosa, sincera en sus convicciones, incansable en su labor", había estudiado en Nueva York, enviada por el INBA.[277]

Los cambios del BNM fueron reconocidos por otro cronista, quien comentó que "el grupo está reorganizado", es "notable" su evolución y la presencia de Marenco y Fandiño le dieron "mayor relieve". Con su "programa interesante", el BNM "ahora sí ofrece auténtica danza moderna con ideas artísticas superiores", alejadas del "estridentismo chabacano y la extravagancia". *Los bailarines de la legua* tenía "originalidad y buen gusto". *Adán y Eva* era una "obra estupenda" con "mensaje fuerte y hermoso", cuyos bailarines "derrochaban" sensibilidad. *Luzbel*, "coreografía impresionante que va de menos a más", con muy buena música y bailarines. *La portentosa* era la obra "menos buena", por el "amontonamiento de ideas para una coreografía complicada y a ratos absurda". *Danzas primitivas* era una obra "con sabor a danza antigua pero con procedimientos coreográficos modernos".[278]

Lin Durán escribió sobre "el formidable grupo de bailarines, coreógrafos, escenógrafos y asesores" que era el BNM, pero señaló los "desaciertos" del programa. Aunque reconoció que la

[275] A.C.M., "Atisbos musicales. Debutó el Ballet Nacional de México", en *Atisbos*, México, 25 de julio de 1964.
[276] Alejandro Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*, México, 26 de julio de 1964.
[277] Víctor Reyes, "Notas de música", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 27 de julio de 1964.
[278] Kut-Berto, "Siete días en música", en *Ovaciones*, México, 27 de julio de 1964.

compañía logró "salvar el año artístico oficial en lo que a danza moderna se refiere, con base en un esfuerzo sobrehumano" y con el trabajo de cinco coreógrafos, el programa no tuvo "el necesario contraste", era "inevitablemente frío" y uniforme. Sin embargo, analizando las obras por separado, les veía méritos importantes. *Los bailarines de la legua* era "un delicioso divertimento realizado con maestría formal y buen gusto"; *Adán y Eva* tenía diseños bellísimos y una música fascinante, pero los bailarines Flores Canelo y Valentina Castro habían abusado de la pantomima; *Luzbel* no siempre mostraba una "factura rigurosa", pero su concepción era sólida y transitaba "el lenguaje mágico de los danzantes como poderosa síntesis de una modernidad todavía rica en mitos y vibrante de manifestaciones ingenuas, imaginativas y solemnes". Esta última obra, al igual que *La portentosa*, marcaba un camino de "conciliación entre los temas locales y los estilos de vanguardia surgidos de otras atmósferas", además de que la coreografía de Bravo alcanzaba "la realización madura y dialéctica" de dicha concepción, tenía un rigor que exigía la participación atenta del espectador y era "la obra de danza más importante –lo afirmo con plena convicción– que se ha realizado en México". Carlos Gaona seguía otra ruta en *Danzas primitivas*, que retomaba la sensualidad, tenía secuencias brillantes, mostraba un despliegue de la "técnica de danza moderna más depurada" y permitía que los bailarines exhibieran "todo su esplendor" (principalmente Roseyra Marenco, Raquel Vázquez, Freddy Romero y Luis Fandiño).[279]

A diferencia de las anteriores opiniones positivas, Baqueiro Fóster consideró que las obras del BNM habían sido "pensadas como pantomimas escénicas, basadas en la acción libre del movimiento y los saltos más o menos amorfos de los grupos escénicos, abominando las posturas estetizantes y de la gracia del ballet clásico". Señalaba que la compañía no había encontrado "eco en el público, que aún ama demasiado el ballet clásico", y recomendaba "mejores maestros que orienten las actividades del grupo y le hagan estudiar coreografías consagradas".[280]

Hubo otra crítica más áspera, de un cronista anónimo, quien consideró que Guillermina Bravo había fracasado como la responsable de "mantener en vida la danza moderna". *Los bailarines de la legua* era una obra "sin trascendencia, bien lograda por su creadora, pero malograda por la deficiente ejecución técnica de los bailarines" (salvo Fandiño). *Adán y Eva* era una "pantomima, sin llegar a ser cómica como se espera, ni a tener el menor movimiento de danza". En ella, Valentina Castro no había demostrado "su calidad de bailarina como en otras ocasiones, pues la coreografía consiste en carreritas y empujones", y Flores Canelo se había limitado "a una buena actuación con los ojos". *Luzbel* tenía una

---

[279] Lin Durán, "El Ballet Nacional en Bellas Artes", en *El Día*, México, 3 de agosto de 1964, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, pp. 115-119.
[280] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 28 de julio de 1964.

música acertada pero la coreografía era pobre y "resuelta en su gran mayoría con lentísimos desplazamientos". *La portentosa* trataba la muerte de manera "superficial y ligera"; las partes que la componían no correspondían a su nombre e incluían escenas de "mal gusto"; la coreógrafa carecía de talento y sensibilidad para "permitirse atrevimientos". *Danzas primitivas* tenía "dibujos agradables y se siente un intento de hacer bailar a sus integrantes", entre quienes se distinguían Freddy Romero "con su bella figura y buena técnica" y Fandiño "por su sensibilidad y calidad"; sin embargo, la obra usaba demasiadas banderas, recurso repetido por el BNM desde su gira en China. Por último, decía que a los coreógrafos les hacía falta definir su camino, mejorar la calidad técnica que era "muy pobre", dejar el abuso de "música de laboratorio" y analizar el significado de la danza moderna, pues "entre los argumentos de esta función no hay uno que tenga contemporaneidad. Evítese pues que el público tenga razón de decir que no es danza ni es moderna".[281]

También se publicó la opinión de Josefina Luna, ex bailarina de danza moderna integrante del grupo de las sokolovas: *Los bailarines de la legua* tenía "aciertos coreográficos, momentos muy bellos"; *La portentosa* era "una pantomima pueblerina", y *Danzas primitivas* era confusa y usaba profusamente lienzos de colores supliendo "la técnica del baile con efectos teatrales". El programa le había dado la impresión de estar "al principio de los intentos del ballet moderno, que había retrocedido veinte años y que estaba en el mismo punto de partida".[282]

Para cerrar la discusión en torno de la temporada del BNM, Juan José Gurrola, director de teatro alejado de las corrientes tradicionalistas, escribió un artículo con comentarios antagónicos a los anteriores. Para él, la compañía mostraba "gran rigor" y había "encontrado perfectamente el lugar en donde las composiciones coreográficas no tienden al formalismo ni se pierden en lo irracional". Sus obras eran "congruentes" con el trabajo de la compañía y reflejaban al ser humano "que está maravillado con el solo hecho de poder moverse". Contra otros puntos de vista sostuvo que Bravo, en *La portentosa*, "dejó el campo abierto para que brotara el arte por sí solo, arrasó con lo establecido, en busca de lo insólito, y el espacio empezó a sentir que tenía lugares sin descubrir todavía".[283]

### 3. Ballet México Contemporáneo

Los ex integrantes del Ballet de Bellas Artes no se dieron por vencidos y fundaron el Ballet México Contemporáneo (BMC), encabezados por Rosa Reyna y conformado, en diversos momentos, por Aurora Agüeria, Farnesio de Bernal, Roseyra Marenco, Evelia Beristáin, Jorge de Monsalvo,

[281] "Ni ballet ni moderno. Mucha danza y pocos coreógrafos", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 26 de julio de 1964.
[282] Josefina Luna en José Luis Martínez, "Mis impresiones", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1964.
[283] Juan José Gurrola, "El Ballet Nacional", en *Siempre!*, 30 de septiembre de 1964, p. XVI.

Guillermo Acuña y Josefina Lavalle. Se enfrentaron a la vida independiente y con ella, a los conflictos de los que habían estado ajenos (aunque no siempre) al ser parte del INBA.

En septiembre de 1964 la compañía realizó una gira por siete ciudades de Texas, con el patrocinio del OPIC (Organismo de Promoción Internacional de Cultura). Dieron más de diez funciones con *Variaciones barrocas* (c. Rosalío Ortega), *Huapango* (1958, c. Martha Bracho), *Los gallos* y *El deportista* de De Bernal, *Juan Calavera* de Lavalle y *La manda* de Reyna.[284] Los bailarines que participaron en la gira fueron Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Antonia Torres, Juan Casados, Rosalío Ortega y Farnesio de Bernal, por lo cual en Estados Unidos los anunciaron como "Los seis solistas del Ballet Moderno de México".[285] En algunas crónicas aparecían como director del grupo Rosalío Ortega y como asistente de dirección Juan Casados; en otras, Rosa Reyna y Josefina Lavalle como las directoras. El coordinador era Alberto Mijangos y el director escénico, Roberto Cirou.

Viajaron con motivo de las fiestas patrias, razón por la que llevaban repertorio "mexicanista".[286] Al respecto, Lavalle escribió que fue Álvarez Acosta quien solicitó expresamente *Huapango* de Bracho, porque el funcionario quería que "hubiera algo netamente mexicano", casi del género folclórico. Lavalle y otros de los integrantes del pequeño grupo ya no estaban de acuerdo con "esas cosas; sin embargo, por tratarse de funciones en Estados Unidos, creímos conveniente dejarlo. Por otra parte, no tenemos mucho repertorio de dónde escoger".[287]

En esa gira, el Ballet Contemporáneo tuvo grandes éxitos, como los de Austin y Dallas ante 1,500 personas, o Brownsville, ante tres mil. Según las críticas en los diarios texanos *San Antonio Express* y *Austin Herald*, "algo nuevo, totalmente diferente es la danza moderna mexicana"; apartada de la "fría y austera de Merce Cunningham", de la "abstracción de Martha Graham", de la "espectacularidad del folclor mexicano" y de la "preocupación del clásico": en ella, decían, "hay autenticidad y realidad de México".[288] También hubo críticos que los relacionaron con Graham: las obras mexicanas les recordaban a las de la coreógrafa norteamericana, pero "con algunos elementos dancísticos folclóricos"; por ejemplo, destacaban la virilidad de los bailarines en *Los gallos* y la "gracia" de las mujeres en otras obras.[289]

---

[284] M. Helguera, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1964, p. 10-B.
[285] En las funciones, además, se requerían elementos encargados de la música en vivo. En el caso de Dallas, actuaron dos niños, los Flores Brothers, quienes tocaron la guitarra y cantaron música mexicana, para que pudieran realizarse los cambios de escenografía.
[286] "El Ballet Contemporáneo hará una gira por EEUU", en *Novedades*, México, 7 de septiembre de 1964.
[287] Carta de Josefina Lavalle a Antonia Torres, fechada en México, 1964 (archivo CENIDI Danza).
[288] "Danza moderna mexicana. Ni la austeridad de Merce, ni el abstraccionismo de la Graham", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 5 de octubre de 1964.
[289] Eugene Lewis, "Dance in Review. A Message from Mexico", en *Dallas Times Herald*, Dallas, Texas, octubre de 1964, p. 20-A.

A esta compañía más tarde se uniría Evelia Beristáin, quien a finales de 1963 regresó a México después de una larga estadía en Venezuela, donde había fundado Danzas de Venezuela, un "conjunto artístico" en el que desarrolló una labor "muy semejante a la que ha dado fama internacional al conjunto que dirige Amalia Hernández".[290]

Debido a la calidad de los integrantes del Ballet México Contemporáneo, Álvarez Acosta los invitó a participar en el proyecto de difusión artística que coordinaba desde el OPIC, manejando el Teatro de la Paz con programación variada cada día de la semana. Álvarez Acosta echó a andar este proyecto a finales del sexenio, y lo anunció en septiembre de 1964: pretendía fomentar todos los géneros dancísticos y programar compañías extranjeras en el "Teatro de Danza" que se crearía, en la calle de Cozumel, donde había estado el Teatro Ariel.[291] Esta alternativa fue vista como el premio al esfuerzo del Ballet Contemporáneo por "hacer resurgir la danza moderna"; por ello, el Teatro de la Paz los albergaría.[292] Eso les permitió dar funciones con regularidad, hasta lograr cierta estabilidad, y los estimuló a la creación de nuevas obras, las cuales presentaban combinándolas con otras de su repertorio nacionalista.

## 4. Otros grupos y personalidades

En 1963 surgió en la ciudad de México el Ballet Preclásicos y Modernos dirigido por Eva Robledo y Antonio de la Torre. La primera había sido bailarina del BNM por muchos años y el segundo, de la ADM. En marzo de ese año se presentaron en el Primer Domingo de la Cultura[293] con el repertorio *La malagueña* (c. De la Torre, basado en "Suave patria" de López Velarde, m. tradicional) y *Tapaíia* (c. Robledo, m. tradicional), compartiendo el foro con el Quinteto de Alientos del INBA y Rosita Rimoch.[294] En otro programa bailaron *Pavana para una infanta difunta* (m. Ravel) y *Panatenea* (m. Prokofieff). En opinión de los cronistas, la compañía tenía un mejor desempeño en danza folclórica, pues en el segundo programa se aventuraba "por una senda menos frecuentada, en la que apenas da ahora los pasos iniciales".[295] En julio[296] y en noviembre estuvieron de nuevo en los Domingos

[290] "Evelia Beristáin logra triunfar en Venezuela", en *Novedades*, México, 6 de noviembre de 1963.
[291] M. Helguera, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 14 de septiembre de 1964. Beristáin regresó a México después de cinco años de trabajar en Venezuela, donde creó y enseñó danza folclórica. Llegó a ese país en 1960 contratada por el Ministerio del Trabajo y formó el grupo Danza Venezuela con 22 bailarines profesionales, con quienes hizo giras por ese país, las islas del Caribe y otros países sudamericanos; en Agustín Salmón, "Una mexicana desenterró el folklore de Venezuela", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 23 de febrero de 1965.
[292] "Se presenta en los Estados Unidos el Ballet Contemporáneo de danza moderna", en *El Día*, México, 8 de octubre de 1964.
[293] Francisco Monterde, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1963.
[294] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de enero de 1963.
[295] Francisco Monterde, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1963.
[296] "Mañana ballet y concierto en el Auditorio Nacional", en *Esto*, México, 17 de julio de 1963.

Populares de la Cultura alternando con grupos musicales.[297] En 1964, el 5 de abril, en el mismo foro presentaron *Chez Maxim's* (c. Robledo y De la Torre) y *Panatenea* (c. De la Torre), con los bailarines Eva Robledo, Cristina Schaefer, Juan Simons, Antonio de la Torre, Estela Herrera, Amaro Carbajal y Martha Cortés.[298] Y en junio, *Danza barroca* (m. Ángel Salas).[299]

También fuera del ámbito del INBA, Elena Noriega, importante bailarina y coreógrafa de la danza moderna nacionalista, estaba trabajando en la Dirección General de Acción Social del DDF con una población muy alejada de los bailarines profesionales. Desde 1962 impartía clases en la Cárcel de Mujeres a los hijos de las reclusas, que vivían en ese lugar, en un internado. Noriega era "no simple marioneta de las tablas, exótica y atiborrada de egoísmos, ni metida en mafias. Sencillamente la trabajadora que no se vale de demagogia para convencer, sino de trabajo directo, social".[300] En noviembre de 1963, como producto de ese trabajo, presentó el Ballet Folklórico Infantil Canto y Danza de México en el Teatro del Bosque, con 21 hijos de presidiarias, que bailaron *Danza de concheros*, *La negra*, *Las alazanas*, *La sirena*, *La huasanga*, *El querreque* y una estampa mexicana.[301]

Su labor incansable también la había llevado a formar, desde 1961, el Taller Experimental de Danza Moderna y Regional, dentro del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, que como todo trabajo institucional, concluyó en 1964 con el cambio sexenal.

La pionera de la danza moderna mexicana, Waldeen, se encontraba en Cuba desde 1962. Había sido invitada por el gobierno revolucionario para fundar la Escuela de Danza Moderna en la Escuela Nacional de Arte de la isla, con el apoyo de las bailarinas mexicanas Colombia Moya y Clara Carranco. Allí impartió cursos y conferencias, y montó dos ballets de masas, *La zafra* y *La solidaridad*, en los que, como había hecho en México, recuperó las raíces culturales, ahora cubanas. Waldeen retornó a México hasta 1966, cuando estableció su escuela de nuevo.

Otro mexicano que trabajaba en Cuba, desde 1960, era Rodolfo Reyes, formado con Xavier Francis dentro del NTD. En ese país se desarrolló como bailarín, investigador de folclor y coreógrafo; creó, entre otras, las danzas del montaje *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, dirigido por Vicente Revuelta, que en 1963 triunfó en La Habana.[302]

Una de las figuras más importantes de la danza escénica mexicana de la segunda mitad del siglo XX fue Lila López (1933-2001), quien después de participar como bailarina del Ballet de Bellas Artes

[297] "Mañana el Ballet Preclásicos y Modernos en otro Domingo Popular de la Cultura", en *La Prensa*, México, 16 de noviembre de 1963.
[298] Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 17 de mayo de 1964.
[299] Franz Mont, "El Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 12 de julio de 1964.
[300] Leticia Rozo, "Ballet en la Cárcel de Mujeres", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 24 de octubre de 1963.
[301] Alfredo Lascen, "Festival en el Teatro del Bosque. Debut de un ballet infantil", en *El Día*, México, 8 de noviembre de 1963.
[302] "La cultura en México", en *Política*, México, 1 de marzo de 1963.

fue a San Luis Potosí en 1960, por invitación de Miguel Araiza. Iba a impartir un curso de tres meses en el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA), recientemente creado por Álvarez Acosta en su calidad de director del INBA; sin embargo, el interés de las alumnas y la intensa labor de la maestra decidieron su estancia permanente en esa ciudad.

A un año de su llegada, Lila López estrenó su primera obra, *Rebozos* (m. Blas Galindo, diseños Angélica Villarreal), que inició su larga producción coreográfica y la presentación de su grupo ante el público potosino. Lograr la aceptación de éste le significó una lucha sin cuartel, pues debió vencer los prejuicios sociales contra la danza, que impedían la formación y desarrollo de los bailarines (especialmente) y bailarinas.

A la postre, *Rebozos* resultó la obra más conocida y representativa de Lila López. Fue elogiada por Luis Bruno Ruiz debido a su "inmensa plasticidad sublimada por el color y el movimiento alado", y por poner "el total acento mexicano en los elementos escénicos".[303] Las temáticas de la coreógrafa tenían relación precisamente con ese acento. *Rebozos* giraba en torno de los usos de éstos en San Luis Potosí; otras posteriores, como *Los dioses del principio*, sobre los cuatro elementos de la naturaleza según la visión indígena, y *La invocación y la imagen*, sobre el peyote, el trance y las procesiones.

El apoyo que gradualmente fue recibiendo la Escuela de Danza del IPBA se debió a la calidad que alcanzó, demostrada en la ciudad de México en 1962, cuando participó en un Festival de Danza en el Teatro del Bosque.[304]

En diciembre de ese año la directora del IPBA era María del Rosario Oyarzún, la directora de la Escuela de Danza y coreógrafa del grupo era Lila López y el director artístico, Raúl Gamboa. El repertorio de Lila López incluía obras como *Allegro* (m. Carlos Jiménez Mabarak, diseños Gamboa), *Sinfonía* (m. Brahms, diseños Raúl Gamboa), *Canto de amor*, *La invocación y la imagen* (m. Manuel M. Ponce, esc. Víctor Martínez, diseños Villarreal) y *Los dioses del principio* (m. Daniel Ayala, esc. y diseños Gamboa). Los integrantes del grupo representativo de la escuela eran Cristina Alvarado, Ruth Aída Armendáriz, Carmen Alvarado, María de los Ángeles Alvarado, Isabel Cerda, Esther Cervantes, Gloria Gordoa, Alicia Leyva, Pilar Noyola, Beatriz Martínez, Ramona Martínez, Martha Mireles, Martha Ochoa, Ricardo Aranda, Fernando Cárdenas, Mario de León y Carlos de Luna. El grupo infantil estaba conformado por María Teresa López, Beatriz Martínez, Blanca Estela Martínez y Magdalena Pérez, encargadas de ejecutar *Fiesta en el bosque* (c. Lila López, m. Schubert, diseños y decorados Ubaldo Montiel).[305]

---

[303] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 31 de mayo de 1964.
[304] Franz Mont, "Música y danza", en *El Nacional*, México, 9 de enero de 1963.
[305] Programa de mano de la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes, San Luis Potosí, diciembre de 1962.

En diciembre de 1963 la Escuela del IPBA se presentó de nuevo en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, cuando el grupo de maestras incluía a Lila López, Isabel Cerda y Esther Cervantes, y dio funciones de fin de cursos. Presentaron *Danzas arcaicas*, *Ritmos autóctonos* (ambas adaptación coreográfica Lila López, comunicante Celestino Meza, diseños Gamboa); *Los dioses del principio*, *La invocación y la imagen*, *Allegro*, *Danzas tradicionales*; *Percusiones* (c. Lila López, m. Carlos Chávez, diseños Gamboa), *Aranzazu* (c. Lila López, m. Miguel Bernal Jiménez, esc. y diseños Gamboa), *Huapango* (m. Pablo Moncayo, esc. y diseños Gamboa), *Danzas tradicionales de San Luis Potosí* (c. y diseños Esther Cervantes, m. Pepe Guísar), *La malagueña* (c. Lila López, m. son huasteco, diseños Carmen Alvarado) y *Rebozos*.

Los participantes fueron Cristina Alvarado, Ruth Aída Armendáriz, Carmen Alvarado, María de los Ángeles Alvarado, Isabel Cerda, Esther Cervantes, Gloria Gordoa, María Teresa Mendoza, Beatriz Martínez, Ramona Martínez, Martha Mireles, Magdalena Pérez, Alicia Vertti, María Guadalupe Zárate, Fernando Cárdenas, Samuel Castro, Mario de León, Carlos de Luna y Jorge Adalberto López. Las del grupo infantil (quienes ejecutaban *Danzas arcaicas*, *Ritmos autóctonos*, *Danzas tradicionales* y *Allegro*) eran Rosa Margarita Álvarez, María del Carmen Cabral, Patricia Eugenia Cabrera, María del Consuelo Hernández, María Guadalupe Jiménez, María Teresa López, María Concepción López, Carmen López Palau, María Marcela Morales, Gabriela Eugenia Morales, Beatriz Martínez, Blanca Estela Martínez, Virginia Méndez, Martha Eugenia Noyola, Martha Isabel Ponce, Lucía Ponce, Magdalena Pérez, Otilia Alicia Vértiz e Irma del Carmen Zárate.

La directora de la escuela y coreautora era Lila López; la dirección artística estaba a cargo de Raúl Gamboa; los diseños de vestuario, de Raúl Gamboa, Angélica Villarreal, María Teresa Caballero y Carmen Alvarado; realización de utilería de Angélica Villarreal, Fernando Cárdenas y Celestino Meza; iluminación de Carlos González Romo; tramoya, Juan de la Cruz.[306]

En marzo de 1964 el grupo de Lila López fue convocado por Álvarez Acosta para participar en "la caravana artística auspiciada por el OPIC para llevar a Estados Unidos un mensaje de México y celebrar así la entrevista de los presidentes López Mateos y Lyndon Johnson".[307] Por sugerencia del propio Álvarez Acosta, el grupo tomó el nombre de Ballet Provincial de San Luis Potosí; se presentó en nueve ciudades de Texas, con un repertorio todo de Lila López, compuesto por *Tianguis* (m. Revueltas, esc. Gamboa, diseños María Teresa Caballero), *Danzas arcaicas*, *Ritmos autóctonos*, *Los dioses del principio*, *Tribu*, *La invocación y la imagen*, *Huapango* y *Rebozos*.

[306] Programa de mano de Función de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 10 y 11 de diciembre de 1963.
[307] "Triunfo del ballet potosino", en *La Prensa*, México, 25 de marzo de 1964.

En un artículo de abril de 1964 Álvarez Acosta habló sobre el "éxito rotundo" del Ballet Provincial en Texas. Sin mencionar que él había impulsado ese esfuerzo desde la dirección del INBA, reivindicó el trabajo de esta institución para promover la danza en todo el país y hacer efectivo su alcance nacional ("y no solamente un organismo al servicio de la metrópoli"). Recordaba que en el pasado sexenio se habían formado los Institutos Regionales de Bellas Artes en diversas ciudades y que en esta ocasión se invitaba a la compañía potosina porque "era la expresión provincial más madura y más lograda" de todos ellos, en el campo de la danza y las artes plásticas (a cargo de Raúl Gamboa, también invitado por Álvarez Acosta a trabajar en San Luis). Refería que los cónsules de las ciudades visitadas hablaban de "miles de asistentes" a las funciones y de una gran aceptación.[308]

La prensa de las diversas ciudades visitadas también elogió al Ballet Provincial. En Brownsville, donde bailó en el Civic Center frente a tres mil espectadores, se dijo que había mostrado "uno de los más importantes espectáculos" presenciados "en los últimos años. Sus presentaciones lucieron artísticamente perfectas; dicho en breves palabras, es un espectáculo rico en historia, cálido y eminentemente educativo".[309] En San Antonio se hizo referencia a la presentación de la compañía en el McAllister Auditorium ante miles de espectadores, señalando que Lila López era una "original coreógrafa", quien con su grupo "nos dieron una maravillosa exhibición de danza mexicana".[310] En Nuevo Laredo, sobre su actuación en el Auditorio del Martin High School, se dijo que el grupo potosino había revivido "las estampas tradicionales en el arte mexicano con sus leyendas y consejas pletóricas de sabor folclórico", y conquistado "uno de sus triunfos más legítimos", pues lograba "plasmar en cuadros llenos de colorido las expresiones auténticas del folclor mexicano".[311]

---

[308] Miguel Álvarez Acosta, "El Ballet Provincial de San Luis", *op. cit.,* México, 9 de abril de 1964, pp. 16-17.
[309] En *El Heraldo de Brownsville*, cit. en programa de mano de la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes, funciones de fin de cursos, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 19 y 20 de febrero de 1965.
[310] "Maravillosa exhibición de danza nos presentó el Ballet Provincial de San Luis", en *San Antonio Express News*, cit. en *ibidem*.
[311] "El Ballet de San Luis Potosí escenificó nuestra tradición", en *El Diario de Nuevo Laredo*, cit. en *ibidem*.

## XI. Los folclóricos en el cierre del sexenio

La danza folclórica tuvo múltiples representantes a finales del sexenio de López Mateos, grupos formados de manera independiente o que eran parte de instituciones oficiales. Los más importantes por su solidez y permanencia fueron los profesionales BFM, Ballet Aztlán y el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, pero muchos otros actuaban en los foros de la ciudad de México. Algunos de ellos: el Ballet Autóctono, dirigido por Rodolfo Múzquiz, con apariciones en los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional[312] y el Ballet Folklórico Infantil, con el nombre de Guari Aapichu (Niños flores), dirigido por la ex integrante del NTD Yolanda Moreno, en el mismo foro.[313]

### 1. El poder del Ballet Folklórico de México

Las relaciones de Amalia Hernández con las grandes figuras de la cultura y el arte, así como con los funcionarios, eran obvias. Dos ejemplos sirven para demostrarlo: en enero de 1963 fue invitada por la mesa directiva del Club Internacional Femenino, presidido por Amalia Castillo Ledón y otras "distinguidas damas", para dictar una conferencia sobre la "creación, realización y trayectoria" del BFM.[314] El Club le otorgó su Diploma y medalla de oro 1962 (edición que también recibió del Premio de la Unión Mexicana de Críticos de Teatro, Música y Danza).

Otro ejemplo fue el anuncio que se hizo sobre la futura filmación de la película *De noche vienes*, "escrita por Elena Garro sobre una idea de Amalia Hernández", en la que intervendrían el director francés Marcel Camus, el camarógrafo Gabriel Figueroa y el BFM. Se decía que se iniciaría hasta 1964, pues la compañía estaba muy ocupada en 1963, con sus giras por Centro y Sudamérica de abril a agosto y por Estados Unidos y Canadá de agosto a diciembre.[315] La gira estadounidense fue interrumpida por unos días debido a que la compañía viajó a Indonesia para participar en los Primeros Juegos de las Nuevas Fuerzas Emergentes.[316]

Antes de salir a la gira latinoamericana de 1963 por Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Panamá y Costa Rica, el BFM abrió inscripciones para los cursos que ofrecía con el fin de "formar nuevos elementos". Además, la demanda para verlo seguía aumentando, y en 1963 se incrementaron sus funciones en el PBA; "a las doce funciones mensuales que ofrecía anteriormente,

[312] "Actuará el domingo el Ballet Autóctono", en *Excélsior*, México, 5 de octubre de 1963. El repertorio que presentó este grupo en octubre de 1963 estuvo formado por *Nací en la frontera*, *El parreño*, *Las camelinas*, *Corrido de Coahuila*, *El naranjo*, *El cerro de la silla*, *Los jacalitos*, *San Buenaventura* y *Las Virginias*.

[313] "Mañana, el Ballet Folklórico Infantil en otro Domingo Popular de la Cultura", en *El Nacional*, México, 27 de junio de 1964.

[314] Consuelo Colón, "Por las rutas del arte", en *El Universal Gráfico*, México, 19 de enero de 1963. La conferencia se realizó en dicho Club el 30 de enero a las 20 horas.

[315] "Ellas y ellos", en *El Fígaro*, México, 3 de marzo de 1963.

[316] Gabriela Aguirre Cristiani, "Desarrollo del Ballet Folklórico de México", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1994, p. 56.

vinieron a unirse cuatro más".[317] El BFM daba regularmente dos funciones los domingos y una los miércoles, además de que durante un tiempo participó en el Auditorio Nacional los fines de semana, alternando con el Ballet Bonampak[318] y la Guelaguetza de Oaxaca.[319]

El equipo de trabajo con el que el BFM contó ese año era muy amplio. La dirección general y la coreografía corrían a cargo de Hernández; junto con ella, Celestino Gorostiza (hasta el fin del sexenio) actuaba como director técnico. El director del coro era Ramón Noble; el asistente de dirección general, Guillermo Keys; la diseñadora de vestuario, Dasha; de iluminación, Edmundo Arreguín; los escenógrafos, López Mancera, Robin Bond y Miguel Covarrubias; los textos (que en el programa de mano aparecían en inglés y español) estaban a cargo de Juan José Arreola. Los maestros de la compañía eran Xavier Francis, Guillermo Keys y Ramón Benavides; el consejero musical, José Hellmer; la representante y coordinadora, Norma López, y el administrador general, Fernando Merado.

El programa de mano del PBA seguía mencionando la cortina de cristal como parte del espectáculo del BFM. En ese año su repertorio era *El pueblo del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *La Revolución*, *La zafra de Tamaulipas*, *Cuadro romántico*, *Fiesta en Veracruz*, *Los sonajeros de Tuxpan*, *Boda en Tehuantepec*, *Danza del venado* y *Navidad en Jalisco*. El elenco de la segunda compañía, la estable en el PBA, estaba compuesto por trece bailarinas: Alicia de la Gala, Blanca Falvo, Carmen Lucía, Yolanda Huerta, Ángela Pérez, Martha Alicia Vega, Yocasta Gallardo, Carola Montiel (ex integrante del Ballet de Cámara), Carina Díaz, Bertha García, Pilar Sánchez, Elvia Nava y Enriqueta Amaya; y por trece bailarines: Sigfredo Duarte, Alberto Campillo, Onésimo González, Héctor Méndez, Mario Mejía, Alberto Loyola, Mario Patiño, Ramón Benavides (ex integrante del NTD y el BBA), Luis Fandiño (ex integrante del NTD, quien también se desempeñó como maestro del BFM y bailarín del BNM), Joaquín Palmeros, Moisés Rodríguez, Mario Aguirre y Eduardo Rivera. Además contaban con un coro de diez sopranos, siete tenores, seis contraltos y ocho bajos, más cinco grupos musicales e instrumentos prehispánicos.[320]

La primera compañía, la que realizaba las giras, se componía de 26 ejecutantes, algunos de los cuales también pertenecían a la segunda. Las trece bailarinas eran Amalia Hernández, Martha García, Isabel Salcedo, Cristina Anaya, Angélica López, Yolanda Rodríguez, Sonia Ornelas, Dulce Silvera, Bertha Sordez, Ema Pulido Garcés, Janet Ángeles, María Luisa González y María Elena González; los trece bailarines, José Villanueva, Gabriel Loyo, Carlos Navarrete, René Rivera, Jorge Tyller, Carlos

---

[317] Francisco Monterde, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1963.
[318] El Ballet Bonampak provenía de Chiapas y estaba en la ciudad de México por la Feria del Hogar; en "Viene el Ballet de Bonampak", en *El Universal*, México, 2 de enero de 1963.
[319] Francisco Monterde, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 7 de marzo de 1963.
[320] Programa de mano (bilingüe), INBA presenta al BFM en el PBA. Cortina de cristal-Glass Curtain, México, 17 de abril de 1963.

Olmedo, José Luis Cervantes, Rodolfo Velasco, Tomás Quiroga, Bernardo Díaz, Juan Medellín, Ramiro Ramírez y Rafael Zamarripa. Contaba con un coro de 25 cantantes y cinco grupos musicales, además de instrumentos indígenas.[321]

Constantemente aparecían notas en los diarios sobre las actividades de Amalia Hernández y el BFM, que habían "paseado el nombre de México con toda dignidad". No sólo tenían el propósito de informar, sino de contrarrestar el apoyo y difusión que estaba recibiendo el grupo Danzas de México. En septiembre de 1963, a unos días de la presentación en el PBA del grupo dirigido por Silvia Lozano (ex integrante del BFM), apareció una nota afirmando que el presidente chileno Alessandri "estuvo en tres ocasiones a aplaudir" al BFM en su reciente gira por Santiago de Chile, además de que se recordaba la recepción que el presidente Kennedy les había dado en la Casa Blanca.[322] Unos meses después, en la despedida de la compañía antes de salir de gira por Estados Unidos y Canadá, se reseñaba una comida "típica" en "el feudo del general Lamberto Hernández", padre de la directora de la compañía, en la que se agasajó a Sol Hurok.[323] Éste había subrayado la importancia del BFM: "ha hecho más por el conocimiento y la estimación" del país que "cualquier embajada diplomática".[324]

Cuando se presentó en México el prestigioso Ballet Folklórico Filipino Bayanihan, en enero de 1964, se hicieron comparaciones con el BFM. Un cronista dijo que la compañía mexicana había cometido el "sutil desliz" de estilizar las danzas mexicanas, menguando su "esencia" en "obsequio al efectismo". Pedía regresar a "la justa expresión sincera y libre de preciosismo y alambicamiento para que sea más auténtica nuestra categoría, ya que „por nuestra raza hablará el espíritu‟, que debe ser todo verdad en su fondo y en su formato".[325]

En abril de 1964 se desató un conflicto laboral dentro del BFM, al ser despedido el bailarín Carlos Navarrete, quien hizo público su caso y aseguró que la compañía tenía problemas económicos. De inmediato, Amalia Hernández aclaró que Navarrete estaba fuera de la compañía por indisciplinado y "porque quiso imponer sus propias condiciones", lo cual no podía permitirse. "La estupenda bailarina" puntualizaba que el cambio de oficinas del BFM se había hecho por determinación de la SEP

---

[321] El repertorio de la primera compañía era muy similar al de la segunda, como se ve con el que llevaron a Brasil en 1963, que repetía *El pueblo del sol* (con el nombre de *Los hijos del sol*), *Sones antiguos de Michoacán, La Revolución, Fiesta en Veracruz* (como *Fiesta veracruzana*), *Los sonajeros de Tuxpan* (como *Danza de los sonajeros*), *Tehuantepec* y *Navidad en Jalisco*. Cambiaban *La Huasteca*, *Danza de los quetzales*, *Danza de los yaquis* (que podría incluir *Danza del venado*) y *Jarana de Yucatán*.

[322] "Amalia Hernández", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 17 de septiembre de 1963, p. 5.

[323] En esa comida "en medio de las libaciones con mexicanísimo tequila y acompañado de las no menos mexicanas carnitas, el señor Hurok tomó la palabra para expresar su complacencia de encontrarse nuevamente en México", según Hans Sachs, "Revista musical. Debut del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 24 de noviembre de 1963.

[324] Hans Sachs, "Fondos musicales. Danza mexicana", en *El Universal*, México, 9 de diciembre de 1963, pp. 2 y 28.

[325] A.C.M., "Atisbos musicales. Regresa el Ballet Folklórico Filipino Bayanihan", en *Atisbos*, México, 14 de enero de 1964, pp. 15 y 24.

y con los recursos de ésta, además de que el Folklórico había tenido un incremento de 60% en sus ganancias.[326]

En un reportaje sobre el BFM, sin mencionar a Navarrete, se señalaba que la compañía daba "magníficos salarios" a sus bailarines, exigiéndoles a cambio "disciplina y organización". Sin embargo, "unos cuantos de ellos han convertido el éxito en una neurosis narcisista, sin tomar en cuenta que el ballet mexicano es un arte colectivo y no centralizado en un solo personaje". Si llegaba el caso de separar a algún bailarín del BFM, era por "incumplimiento artístico" y, se aseguraba, esto se hacía de acuerdo con la ley, pues se le pagaban tres meses de sueldo.[327]

La mención del cambio de domicilio se debía a que Hernández había "tomado posesión" de un inmueble en la colonia Roma, "donado por acuerdo presidencial", donde se construirían oficinas, salones, talleres, escuela y bodegas para el BFM. La primera piedra sería colocada por Eva Sámano de López Mateos, "con asistencia de los CC secretarios de Educación Pública y Patrimonio Nacional". Hernández pretendía establecer tres escuelas (infantil, de jóvenes y de coros), que serían gratuitas; sus estudiantes podrían incorporarse a las tres compañías del BFM: la residente de 110 elementos, otra de 70 y una más de 20, aparte de que formaría un ballet infantil. Sobre los gastos de publicidad del BFM, se decía que eran de varios millones de dólares, y se explicaba por qué la crítica mundial la consideraba una de las compañías más importantes del planeta: "llena de vitalidad muestra, a través de su alegría, a un pueblo profundamente feliz".[328]

El conflicto laboral con Navarrete tuvo repercusiones, pues Hernández fue arraigada judicialmente debido a la acusación de despido injustificado que interpuso el ex bailarín ante la Junta de Conciliación y Arbitraje. No obstante, ella prosiguió con sus actividades; en mayo salió a Manchester y París, gracias al subsecretario de Gobernación Luis Echeverría: "Aquella intervención –en la que también tuvo que ver la ANDA– hizo que Amalia abandonara el país sin mayores problemas" para reunirse con su compañía en la gira que realizaba en esos momentos por Europa.[329]

Esa gira de mediados de 1964 era la más importante de las realizadas por el BFM; obtuvo un enorme éxito en cinco ciudades de Inglaterra, tres de Suiza, cuatro de Italia y en París. En Inglaterra el BNM "conmocionó" al público; diarios y revistas le dedicaron elogios por sus funciones en el Royal Theatre de Londres, el Empire Theatre de Liverpool y el Hippodrome de Birmingham; en el Royal Drury Lane Theatre actuó durante cinco semanas con llenos totales. En París, en cuyo Palacio de los

---

[326] "Por indisciplina fue cesado el bailarín Carlos Navarrete", en *Últimas Noticias*, México, 9 de mayo de 1964, p. 5.
[327] Edelmira Zúñiga, "El Ballet Folklórico de Amalia Hernández", en *Mujeres: expresión femenina*, núm. 135, México, 15 de julio de 1964, p. 18.
[328] *Ibidem*.
[329] "Arraigada pero... Amalia Hernández salió hacia Manchester", en *Excélsior*, México, 21 de mayo de 1964.

Deportes se presentó durante cuatro semanas, "arrebató"; en el diario *L'Aurore* incluso se llamó a Hernández "la Katherine Dunham de la América Central"; en el *Paris Jour* se decía que "no se ha encontrado nada mejor desde Diaghilev, cien ejecutantes, músicos, cantantes y bailarines invadieron la inmensa escena del Palacio de los Deportes"; en *Le Monde* se publicó que el BFM era "un conjunto impresionante de fiesta, alegría y colores, con tintes maravillosamente agresivos" y que sus bailarines "tienen un positivo concepto de lo que significa una formación clásica".[330] Además, en París la Sociedad de Divulgación del Arte Universal entregó a Hernández un diploma por su labor de difusión.

El BFM fue elegido para inaugurar el Festival de Nervi, Italia, por sus organizadores; era uno de los más importantes entre los que se realizaban en esa línea. También participó en el Festival de Génova, al lado de compañías como el Ballet Bolshoi, el de Essen y el Siglo XX de Béjart. La prensa romana expresó que con la compañía mexicana se daba una "apasionante incursión en el mundo pintoresco y secreto de los mitos y las tradiciones milenarias mexicanas", y que el uso de vestuario, escenografía e instrumentos musicales daba "una autenticidad espectacular".[331]

Desde julio de 1964 se había anunciado que Amalia Hernández creaba una nueva obra, *Homenaje a López Mateos* (m. Revueltas, *La Coronela*), la cual se estrenó el 18 de noviembre, a trece días del cambio de gobierno. Esa función fue "un acontecimiento artístico de verdadera importancia", organizada por la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), dirigida por Luis Herrera de la Fuente, y el BFM; la nueva coreografía fue "la máxima atracción del programa".[332]

*Homenaje* era un "ballet sencillo sin complicaciones, pero lleno de vitalidad y con extraordinarios aciertos plásticos"; tenía una obertura y cinco partes: *Desolación*, *Rebelión*, *Paz*, *Alegría* y *Marcha de la victoria*. Ahí se distinguieron los "magníficos bailarines" Ema Pulido, Onésimo González y Juan Antonio Rodea (ex bailarín del BBA y el NTD, que en 1965 fue bailarín del Ballet Clásico de México), y el conjunto mostró su "gran técnica" y disciplina.

El programa incluía las interpretaciones de *Fronteras*, *Sensemayá* y *Huapango* por la OSN, y la actuación de los coros del BFM, que eran brillantes, emotivos y de gran calidad.[333]

El año fue muy favorable para el BFM y seguramente el homenaje que le brindaba al presidente respondía al apoyo recibido. Durante 1964 la compañía bailó para todas las personalidades que visitaron el país: Charles de Gaulle y esposa, el 18 de marzo (De Gaulle le otorgó al BFM el nombramiento de Oficial de Arte, Legión de Honor francesa); Su Majestad la reina Juliana de Holanda

---

[330] Notas reproducidas en Edelmira Zúñiga, "El Ballet Folklórico de Amalia Hernández", *op. cit*.
[331] *Il Messaggero*, Roma, 1964, cit. en Gabriela Aguirre Cristiani, "Desarrollo del Ballet Folklórico de México", *op. cit*., p. 58.
[332] C.L.Z., "El *Homenaje a López Mateos* es un magnífico ballet de Amalia Hernández", en *El Día*, México, 21 de noviembre de 1964, p. 9.
[333] *Ibidem*.

y su alteza real el príncipe de los Países Bajos, el 8 de abril; sus altezas imperiales el príncipe heredero de Japón y la princesa Michiko, el 11 de mayo; y su alteza real el príncipe Felipe, duque de Edimburgo, el 21 de octubre. Continuaron los premios y reconocimientos en México y otros países,[334] Hernández decidió finalmente convertir en asociación civil su compañía, con el fin de darle personalidad jurídica propia.[335]

## 2. Ballet Aztlán

El grupo Danzas de México (que más tarde Gorostiza bautizó como Ballet Aztlán) era dirigido por "la joven y talentosa Silvia Lozano". En 1962 había tenido una temporada en el Teatro de los Insurgentes, además de realizar una gira por Estados Unidos. Un año después se aseguraba que el INBA impulsaba a esta compañía promoviéndola en varias ciudades del país (incluso con la asistencia del director del Instituto) y más tarde, en el extranjero. Era el nuevo instrumento de Gorostiza para presionar al BFM y a Amalia Hernández. Sin embargo, Silvia Lozano siempre defendió que el grupo había sido fundado "bajo los auspicios y con el patrocinio moral, no económico, del INBA" y sin fines de lucro, al tiempo que había colaborado numerosas veces con la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP en 1962 y 1963, en presentaciones en la ciudad de México y giras por el país, actuando en cines, estadios y auditorios públicos ante audiencias populares.[336]

Su repertorio se componía de *Quetzales* y *Espuelas* de Puebla, *La danza del venado* de Sonora, y las "casi desconocidas" *Abajeño* y *Chilena* de Guerrero.[337] Su directora estaba decidida a hacer una danza folclórica "diferente", auténtica y alejada de la espectacularidad, pero la crítica consignó su semejanza con su anterior compañía, el BFM.

En agosto de 1963, Danzas de México "del INBA" actuó en el Hotel SPA Peñafiel de Tehuacan, en la Noche Mexicana organizada como parte del III Torneo Anual de Invitación.[338] También en ese mes se anunciaba la próxima temporada del grupo "para turistas" en el Teatro de los Insurgentes, "gracias al amplio apoyo que recibirá del INBA",[339] que resultó muy exitosa.

---

[334] Algunos de los que recibió el BFM en 1964, además del otorgado por Charles de Gaulle, fueron: Diploma de la ciudad de Miami; Legión de Honor Mexicana, otorgada por el general Ramón F. Iturbe; Musa de las Artes de la Revista *Radiolandia* y Premio de la AMPRYT a la mejor coreógrafa del año.
[335] Gabriela Aguirre Cristiani, "Desarrollo del Ballet Folklórico de México", *op. cit*., p. 60.
[336] Silvia Lozano, "Ballet Aztlán de México", 18 de mayo de 1975, mimeografiado.
[337] Fernando Díez de Urdanivia, Jr., "El INBA impulsará otro Ballet Folklórico", en *Novedades*, México, 4 de agosto de 1963.
[338] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 29 de julio de 1963.
[339] "¡Batuta!", en *Audiomúsica*, México, 15 de agosto de 1963.

Entró en el PBA el 13 de septiembre de 1963, con cincuenta bailarines y conjuntos musicales, como el IX Concierto de Divulgación Musical,[340] auspiciado por el Patronato de la Orquesta Sinfónica con motivo de las fiestas patrias, luego de haber "triunfado rotundamente" en varios foros del país.

A raíz de esa presentación, un cronista afirmó que debido al "éxito sin precedentes, clamoroso y mundial" del BFM y del Conjunto Folklórico del IMSS, se había organizado Danzas de México. Criticó sus obras, pues "en su gran mayoría, son de las más conocidas, de las más interpretadas por otros conjuntos". Ya que serían obligadas las "odiosas" comparaciones, se preguntaba por qué repetir, "acaso mediocremente, lo que otros han realizado en forma fascinante. ¿Acaso se ha agotado el acervo de nuestras danzas? ¿No podría ampliarse más en las reservas de nuestro auténtico folclor?".[341]

La función de Danzas de México en el PBA incluyó *Puebla*, *Chiapas*, *Estampa norteña*, *Fiesta veracruzana*, *Boda tarasca*, *Danza del venado*, *Jarana yucateca*, *Guerrero*, *Sonajeros* y *Alegría jalisciense*, de Silvia Lozano Baillet y Jorge Escoto. El grupo estaba compuesto por la directora general, Lozano; el asistente de dirección, Escoto; iluminación de Ignacio Zúñiga; coordinación general, Fernando Díez de Urdanivia, Jr., y realización técnica de López Mancera. Los solistas eran Aurora Quesada, Adela Alcántara, Alicia García, Ana María Juárez, Guadalupe Ríos, Quetina Izaguirre, Consuelo Utrera, Noemí García, Benjamín Gutiérrez, Graciano Ramos, Federico Vidales, Heliodoro Venegas, Luis Villanueva, Jorge Escoto y Mario Avecedo. Los demás bailarines eran Luis Vargas, Enrique Méndez, Juan Vega, Jesús Aguilar, Héctor López, Rubén Pedro y Eduardo. Contaba, además, con seis conjuntos musicales.[342]

El 22 de septiembre el grupo tuvo una presentación en las Jornadas de la Patria y la Cultura en Puebla, donde mostró que "todo va por muy buen camino".[343] Más tarde hubo referencias al trabajo que se había hecho para reforzar al grupo aumentando las obras del programa y el número de integrantes (bailarines y músicos), probablemente por la influencia del coordinador general, Fernando Díez de Urdanivia, Jr., quien también era cronista de espectáculos y cultura.[344]

Siguieron giras por el país; en Nuevo Laredo "maravilló" al público, cuando se presentó en la Plaza de Toros para iniciar la Temporada Artística 1963 de esa ciudad.[345] En diciembre de ese año se anunció que la compañía iniciaría (otra vez, a semejanza del BFM) funciones todos los domingos del

---

[340] "Cartelera del INBA", en *Excélsior* y *Novedades*, México, 1 de septiembre de 1963.
[341] A.C.M., "Atisbos musicales. De ballet", en *Atisbos*, México, 9 de septiembre de 1963.
[342] Programa de mano. Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, A.C. en colaboración con el INBA. Ballet Danzas de México. Noveno concierto de la serie Conciertos de Divulgación Musical, PBA, México, 13 de septiembre de 1963.
[343] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de septiembre de 1963.
[344] Francisco Monterde, "Ópera y ballet", en *El Nacional*, México, 13 de octubre de 1963.
[345] "Maravilló a Nuevo Laredo la policromía y belleza del arte folklórico mexicano", en *El Diario*, Nuevo Laredo, Tamaulipas, 30 de octubre de 1963.

año en el Teatro de los Insurgentes; en la inaugural estuvieron presentes Gorostiza y otros funcionarios del INBA, representantes de agencias turísticas y críticos teatrales.[346]

A fuerza de trabajo, el Ballet Aztlán fue ocupando un lugar importante dentro del campo dancístico profesional, sin restarle fuerza al BFM. Para septiembre de 1964 Alfredo Lascen consideraba a Silvia Lozano, "persona inquieta y perseverante", como una "veterana" con un "sólido conjunto folclórico" que había logrado "la estabilización de una institución artística sin necesidad de recurrir a los presupuestos de las oficinas de gobierno". Lozano aclaró en esa ocasión que su compañía no era oficial, sólo trabajaba bajo el auspicio del INBA. Afirmó que la había fundado cuatro años atrás con 40 integrantes, que habían crecido a 60; y que en ese momento contaban con John Sakmari como el "director de evoluciones". Además, anunció su próxima gira por Perú,[347] que le traería importantes reconocimientos.

En los años siguientes el Ballet Aztlán, siempre con Silvia Lozano a la cabeza, encontró sus propios espacios y consolidó una firme posición. A veces con apoyo oficial y otras de manera independiente, la compañía se ha mantenido activa durante décadas.

### 3. Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS

Fuera de la esfera de Bellas Artes surgió el Conjunto Folklórico Mexicano (CFM) del IMSS, inicialmente formado para atender a su propia población, sin pretensiones profesionales. Esto cambió en 1964, cuando Guillermo Arriaga tomó la dirección y "amplió su radio de acción" hasta convertirlo, a mediados de los años sesenta y por un breve periodo, en el segundo grupo más conocido de su especialidad, después del BFM.

En enero de 1964 se aseguraba que el CFM estaba compuesto por empleados, obreros, trabajadores y derechohabientes del IMSS;[348] sin embargo, el propio Arriaga ha aclarado que, invitado por José Ignacio Retes y Julio Prieto, se integró como director de la compañía y llevó consigo a los miembros de su Ballet Popular de México. "Hice una compañía verdaderamente al vapor. Eso fue el 7 de enero de 1964 [la invitación], y aunque yo pedía cuando menos tres meses para trabajar con ellos, el 22 de febrero dimos una función para los presidentes Lyndon B. Johnson y Adolfo López Mateos en el

[346] "El Ballet Danzas de México", en *Excélsior*, México, 18 de diciembre de 1963.
[347] Alfredo Lascen, "Silvia Lozano: el Conjunto Aztlán, no es un ballet oficial del INBA", en *El Día*, México, 25 de septiembre de 1964.
[348] "El Ballet Folklórico del Seguro viajará por Europa", en *Cine Mundial*, México, 6 de enero de 1964.

Sport Sabina en Los Ángeles".[349] Para ello, Arriaga reestructuró la compañía, a la que se unieron Blas Galindo en la dirección de la orquesta y Alberto Alba, del coro.[350]

El trabajo fue intenso y en un corto tiempo (enero a julio) el CFM tuvo temporadas en los dos teatros del IMSS de la ciudad de México, el Hidalgo y el Xola, además de giras por el país y Latinoamérica. Aunque se seguía afirmando que la compañía se componía de "más de cien elementos no profesionales",[351] se anunciaba una próxima gira por Europa y Asia. El grupo, se dijo, "ha tenido la precaución de conservar el auténtico folclor mexicano, sin que por eso desluzca su espectáculo. Además cuenta con un cuerpo de baile de buena calidad, sobre todo refiriéndose a la parte femenina".[352]

La gira se inició en agosto de 1964, en Israel. En Jerusalén, Cesárea y Haifa el CFM actuó ante miles de espectadores y recibió el primer premio del Festival de Tel Aviv.[353] Un mes después, el cronista M. Helguera publicó una nota sobre la compañía, informando de sus numerosos éxitos, el último de ellos en París. El gobierno francés había solicitado más funciones después de su debut del 5 de septiembre; las presentaciones se extendieron hasta el 20. A la función de gala en esa ciudad asistieron el embajador mexicano, diplomáticos y funcionarios parisinos.[354]

En contradicción con esos datos que proporcionaba Helguera, muy cerca de su columna en *Lunes* de *Excélsior*, unos días después aparecieron las reproducciones de algunas críticas que recibió el CFM en Francia. Se decía que luego de su éxito en Israel "no todo ha sido miel sobre hojuelas", pues por un malentendido el grupo se había presentado en París como "el verdadero ballet folklórico de México", cuando hacía unos cuantos meses había estado en esa ciudad el BFM, "deslumbrando a los espectadores".[355]

En las críticas de *Paris Press*, *France Soir* y *Le Figaro*, según se reproducían en el periódico mexicano, se comparaba a ambas compañías mexicanas y el CFM quedaba en desventaja. Se hacía mención especial de su "disparatado" y pobre vestuario. En *France Soir* se decía que era un conjunto con "un aire de bonachón que no carece de encanto". En *Le Figaro* se afirmaba que el grupo tenía "juegos simplistas, a menudo pueriles, pero eso sí, siempre espontáneos", "poco o nada de

[349] Guillermo Arriaga en Felipe Segura, "Charla de Danza con Guillermo Arriaga", *op. cit*.
[350] "Con nuevos elementos. Reorganizan un conjunto del IMSS", en *Cine Mundial*, México, 26 de enero de 1964.
[351] "A mediados de agosto. Gira del Folklórico del IMSS", en *Cine Mundial*, México, 8 de mayo de 1964.
[352] M. Helguera, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 10 de agosto de 1964, p. 11-B.
[353] Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1964, p. 2.
[354] M. Helguera, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 14 de septiembre de 1964.
[355] "Fracaso de Ballet del Seguro Social", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 28 de septiembre de 1964, p. 14-B.

originalidades coreográficas"; se le caracterizaba como un "excelente pasatiempo veraniego que posee, además, el bombo de los espectáculos generosamente subvencionados".[356]

El grupo regresó de su gira después de dar 96 funciones; sin embargo, las nuevas autoridades no le dieron continuidad y se vio obligado a actuar en programas de televisión.[357] Poco después se desintegró.

[356] Reproducción de críticas en *ibidem*.
[357] Ramón Ortiz González, "Sólo hay indiferencia para la danza moderna mexicana", en *Cine Mundial*, México, 7 de marzo de 1965.

**XII. Los últimos visitantes**

En los últimos dos años del sexenio llegaron a México varias compañías, unas afamadas, otras poco conocidas, que enriquecieron el panorama dancístico. De nuevo, la danza moderna estuvo olvidada; después de la presentación de la compañía de Paul Taylor al principio de 1963, sólo se recibió en abril de 1964, en la pequeña Sala Manuel M. Ponce del PBA, la visita de la Escuela Universitaria de Danza Moderna de Tucumán, Argentina, dirigida por Elba Castria y patrocinada por la embajada de ese país.

Sin embargo, la danza folclórica y la clásica tuvieron importantes representantes en nuestros foros, de los que hubo numerosas reseñas en los diarios y comentarios de los artistas mexicanos.

**1. Danza folclórica extranjera**

Luego de que en 1963 la danza folclórica internacional casi no tuvo presencia en México, en 1964 llegaron numerosos grupos que se presentaron no sólo en el PBA y en el Auditorio Nacional, sino en foros de otras ciudades del país, producto del intercambio cultural que fomentaba el gobierno.

En febrero le tocó el turno al Ballet Folklórico Grancolombiano, que con 35 integrantes de varias nacionalidades y bajo la dirección y coreografía de Hernando Monroy, no logró convencer al público ni a la crítica con sus presentaciones en el PBA. Se le consideró "una cordial y efectiva embajada artística", pero que requería "tiempo de estudio y trabajo" para mejorar su espectáculo.[358]

Esa compañía presentaba obras de "genuina sencillez" de Panamá, Ecuador, Venezuela, Perú y Colombia; no era un espectáculo estilizado según "las exigencias internacionales" de calidad. Estaba inspirado, según Esperanza Pulido, en el trabajo de Amalia Hernández, quien "despertó en nuestros hermanos del sur el apetito de propagar por el mundo sus danzas y sus músicas populares. Y este grupo visitante de Colombia lo está realizando con tino y acierto".[359]

Otro cronista habló de los "empeñosos aficionados" que formaban la compañía, cuyo vestuario era "limitadísimo" y sus obras, "acompañadas penosamente por un pianista". Para él, "a éstos los trajo Amalia Hernández para poder pararse el cuello con la comparación".[360] No obstante, se informó de que la compañía viajó a varias ciudades del país, en donde fue muy aplaudida.[361]

En marzo llegó al PBA un grupo de gran tradición y calidad, el Ballet Folklórico Yugoslavo Krsmanovich, con su "derroche de gracia, alegría y perfección técnica".[362] En abril dio una función de gala en el Teatro del Bosque en honor de López Mateos y "su distinguida esposa", ocasión en que el

[358] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1964, p. 24-A.
[359] Esperanza Pulido, "De música y músicos. Ballet Folklórico Grancolombiano", en *Novedades*, México, 23 de febrero de 1964.
[360] "Nada de Gran Colombiano; aficionados apenas", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1964, p. 10-B.
[361] Roberto "El Diablo", "Colombia mostró su tesoro coreográfico", en *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1964.
[362] "Derroche de gracia, alegría y perfección el Krsmanovich", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 23 de marzo de 1964.

presidente felicitó personalmente a los bailarines, [363] quienes en su espectáculo habían cantado *Las mañanitas* y *Cielito lindo*, entre otras.[364] Ese Ballet se presentó también en el Auditorio Nacional y en Cuernavaca.

Siguió la compañía folclórica polaca Ballet Mazowsze, con 115 elementos, que tuvo funciones en abril en el PBA y prolongó su estancia por un largo periodo. En julio llegaron a México treinta jovencitas del grupo de Coros y Danzas Indios de Kamloops, Canadá, invitadas por el Departamento de Turismo. Con ellas el BFM tendría una función conjunta.[365]

En el marco del Año de la Amistad Mexicano-Filipina, declarado por ambos países y celebrado con actividades artísticas y culturales, llegó a México el Ballet Folklórico Bayanihan,[366] que dio funciones en el PBA en julio y agosto. El prestigio de la compañía, su "colorido" y "vistosidad", así como el recuerdo que se tenía de su visita de 1959, le garantizaron el triunfo, además de fiestas y cócteles. Al estreno, como era costumbre, asistieron López Mateos y su gabinete, y de nuevo el presidente felicitó a los bailarines extranjeros.[367] La compañía fue considerada "el espectáculo de los espectáculos", por reunir "cuanto hay de gracia, espiritualidad, belleza plástica, sentido estético, síntesis de influencias en el lejano Oriente".[368] En noviembre se presentó otra compañía proveniente de ese país, Filipinescas Ballet Folklórico, que luego de actuar en el PBA sin el lujo de la primera, partió a una gira por siete ciudades mexicanas.[369]

## 2. Danza clásica extranjera

De danza clásica se recibieron compañías de gran prestigio. En mayo de 1963 se empezó a anunciar a los grupos internacionales que visitarían México, como el Ballet del Siglo XX y la compañía de Serge Golovin, "uno de los grupos más famosos de Francia", cuyo repertorio incluía obras clásicas y de ballet moderno;[370] finalmente, no llegó al país.

El Ballet del Siglo XX sí se presentó en el PBA. Debutó en junio con las obras *Policinella* (m. Stravinsky, esc. y vest. Bernard Daude); *La consagración de la primavera* (m. Stravinsky); *Serenata* (m. Toselli, vest. Casado); *Sinfonía para un hombre solo* (m. Pierre Henry y Pierre Schaffer); *Pas de deux* (m. Darius Milhaud), y *Bolero* (m. Ravel), todas de Maurice Béjart, director de la compañía. Además se incluyeron, de Janine Charrat, *Juego de cartas* (m. Stravinsky, esc. y vest. Germinal

[363] "Función de gala en el Teatro del Bosque", en *El Universal Gráfico*, México, 25 de abril de 1964.
[364] Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 17 de mayo de 1964.
[365] "Emotiva llegada del grupo de Coros y Danzas Indios de Kamloops, Canadá", en *A.B.C*., México, 26 de julio de 1964.
[366] "Musicarte", en *El Redondel*, México, 28 de junio de 1964.
[367] "Función del Ballet de Filipinas al jefe de la nación", en *Novedades*, México, 31 de julio de 1964.
[368] A.C.M., "Atisbos musicales. El mejor ballet folklórico del mundo", en *Atisbos*, México, 12 de agosto de 1964.
[369] Luis Fernández de Castro, "Notas musicales", en *Excélsior*, México, 14 de diciembre de 1964.
[370] "Varias compañías. Mucho ballet para el próximo mes de junio", en *Cine Mundial*, México, 14 de mayo de 1963.

Casado); de André Leclair, *Movimientos* (m. Francois Glorieux, vest. Casado), y de Paolo Bortoluzzi, *Introducción y allegro* (m. Ravel).

De los 46 bailarines de la compañía belga destacaban el propio Béjart, Tania Bari, Lydia Brackeleer, Marie Claire Carrie, Louba Dobrievich, Jaleh Kerendi, Dolores Laga, Andrée Marliere, Lise Pinet, Jeanine Renguet, Patrick Belda, Vittorio Biagi, Paolo Bortoluzzi, Antonio Cano, Germinal Casado, Pierre Dobrievich, Daniel Lambo, André Leclair y Jacques Sausin.

Con sus diez funciones el Ballet del Siglo XX logró "conquistar sin reservas la admiración y el aplauso caluroso del sensitivo público mexicano" que llenó el PBA, según Consuelo Colón, por sus "elevadas dimensiones artísticas" y las "coreografías fantásticamente bellas, ricas en novedades técnicas, rítmicos movimientos y singular espectacularidad".[371] Víctor Reyes recalcó la originalidad de sus obras y el virtuosismo de sus bailarines,[372] mientras que Antonio Luna Arroyo señaló que expresaban "los sentimientos de nuestra época usando como medio la música moderna, una escenografía sacada de la pintura abstracta actual y con un expresionismo coreográfico insuperable a veces".[373] Según Mauricio Beauregard, Béjart pensaba cada obra como "un espectáculo total en el que la danza ocupa, a veces, el primer lugar, y al cual se asocian música, poesía, pintura, arquitectura, etc."; además de que para el coreógrafo "el arte de la danza es lo suficientemente viril y potente, en sus orígenes, para intentar una revisión a fondo de sus postulados".[374]

Juan Vicente Melo escribió sobre el gusto de Béjart por "lo espectacular", que podría empobrecer a la danza y ocasionar su desaparición. Sostenía que sus numerosas influencias, "confusas, las más de las veces", parecían ser el "horizonte de la danza contemporánea". Para él, "la rutina, la esclerosis son, acaso, signos reguladores de la danza contemporánea. Como lo es el afán inescrupuloso por la novedad. El solfeo muscular conduce invariablemente a dos caminos de la libertad: la satisfacción y el hallazgo del estado de magia. Maurice Béjart ha preferido por fortuna este último, fructífero camino".[375]

Una de las coreografías que causó más revuelo fue *La consagración de la primavera*, "ballet de vigorosa gimnástica" que llegaba a convertirse en "alegorías de la evolución de la humanidad y del amor humano",[376] según Francisco Monterde. A pesar de estos comentarios, a decir de Urdanivia, Béjart fue un "genio incomprendido" en México, donde una parte del público había siseado a la

[371] Consuelo Colón, "Por las rutas del arte", en *El Universal Gráfico*, México, 15 de junio de 1963.
[372] Víctor Reyes, "Notas de música. Importancia del Ballet Español del Greco", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 15 de junio de 1963.
[373] Antonio Luna Arroyo, "El Ballet del Siglo XX", en *Novedades*, México, 16 de junio de 1963.
[374] Mauricio Beauregard, "Ballet del Siglo XX", en *Ovaciones*, México, 16 de junio de 1963.
[375] Juan Vicente Melo, "Música. Deber y haber del Ballet del Siglo XX", en *Siempre!*, México, 26 de junio de 1963.
[376] Francisco Monterde, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 16 de junio de 1963.

compañía: "gente cuya sensibilidad está más de acuerdo con la estereotipada vena cursilona de los kilderescos programas de televisión". Agregaba que el público sólo aplaudía al solista virtuoso sin reparar en la totalidad de la obra.[377]

Desde noviembre de 1963 se lanzó una amplia campaña de difusión sobre la próxima visita del Ballet Bolshoi a la ciudad de México y Acapulco; once días antes del estreno las localidades casi se habían agotado.[378] Se aseguraba que era "una de las más bellas promociones" realizadas;[379] se enfatizaba en la tradición y calidad que distinguían a la compañía en el mundo, y se aseguraba que serviría como enseñanza para maestros y alumnos de ballet clásico, "al justipreciar la perfección técnica" que tenía.[380] También hubo recriminaciones: como siempre, habría que conformarse con "sobras en cuestión de buenos espectáculos", pues el Bolshoi que vendría a México estaba compuesto por sólo 37 de sus 260 bailarines, lo que era "un fraude para el público".[381]

Finalmente, gracias al INBA y a la Asociación Musical Daniel, A.C., la compañía rusa se presentó como Estrellas del Ballet Bolshoi del 19 al 23 y del 26 al 28 de diciembre de 1963 en un PBA a su máxima capacidad, con "muchísimas personas" de pie en los pasillos y "centenares más" que no consiguieron entrar".[382] Las localidades se cubrieron con los abonos, cuyo precio era de 290 pesos, cantidad nada despreciable.[383] El público "de gran cultura"[384] y la crítica se volcaron en halagos y las funciones se convirtieron en un acontecimiento social que llenó las páginas de Sociales de todos los diarios con noticias sobre los asistentes, aunque algunos de ellos sólo se encontraban ahí "por tratarse de algo soviético".[385]

Las más importantes espectadoras en el estreno fueron la señora Eva Sámano de López Mateos y su hija Avecita, quienes luego presenciaron otra función, ahora acompañadas del presidente, el embajador de la URSS, senadores, secretarios de Estado, diputados y diplomáticos.[386]

Las obras que presentó la compañía soviética fueron *Chopiniana* (c. Fokine, m. Chopin); *pas de deux* de *El Cascanueces* (c. Vassily Vainonen, m. Tchaikovski); *Tres estados de ánimo* (c. Kassain Goleizovky, m. Alexander Scriabin); *Don Quijote* (c. Alexander Gorsky, m. Minkus); *Danza rusa* (m.

---

[377] Urdanivia Jr., "Conciertos y desconciertos", en *Novedades*, México, 16 de junio de 1963.
[378] Luis Fernández de Castro, "Notas musicales. El Ballet Bolshoi", en *Excélsior*, México, 8 de diciembre de 1963.
[379] Rafael Fraga, "Música. Un acontecimiento: el Ballet Bolshoi", en *El Universal*, México, 8 de diciembre de 1963.
[380] Víctor Reyes, "Notas de música. Nos visitará el Ballet Bolshoi de Moscú", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 4 de diciembre de 1963.
[381] Salmos, "Submarinos", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 10 de diciembre de 1963.
[382] Carmen G. de Tapia, "Teatro de acción", en *El Universal Gráfico*, México, 24 de diciembre de 1963.
[383] Álvaro Gálvez y Fuentes, "Calendario de Ballet", en *El Universal*, México, 23 de diciembre de 1963.
[384] Enrique C. Lamadrid, "Confirma en México su primerísima categoría mundial el Ballet Bolshoi", en *Todo*, México, 26 de diciembre de 1963, pp. 60 y 61.
[385] "Ballet. Figuras del Bolshoi", en *Tiempo*, México, 30 de diciembre de 1963, p. 52.
[386] "Función especial del Ballet Bolshoi para el presidente López Mateos y su esposa", en *Excélsior*, México, 28 de diciembre de 1963, p. A-5.

Vladimir Varkovitsky); *Gopak de Taras Bulba* (c. Rostilan Zakharivm, m. Vassily Soloviev Sedoi); *Vals de Moszkowsky* (c. Vainonen, m. Moritz Moszkowsky); *Escuela de ballet* (c. Asaf Messerer, m. Alexander Glazunov-Anatole Liadov-Dimitri Shostakovisch); segundo acto y *Grand pas de deux* del tercer acto de *El lago de los cisnes* (c. Gorsky-Lev Ivanov, m. Tchaikovski); *El caballito jorobado* (c. Alexander Radunsky, m. Rodion Shchedrin); *Romance* (c. Alexander Lapauri, m. Reinhold Gliere); *Baile armenio* (m. Aram Khatchaturian); *Océano y perlas* (c. Gorsky, m. Riccardo Drigo); *La noche de Walpurgis* (c. Leonid Lavrosky, m. Charles Gounod); *pas de deux* del tercer acto de *La bella durmiente* (c. Messerer, m. Tchaikovski); *Lepiotushka* (m. Komaledinov); *Estudio heroico* (c. Messerer, m. Scriasin); *La muerte del cisne* (c. Fokine, m. Saint-Saëns), y *Aguas primaverales* (c. Messerer, m. Sergei Rachmaninov). La dirección de las Estrellas del Ballet Bolshoi estaba a cargo de Asaf Messerer, su director musical era Georgi Zhemchuzhin. En las funciones participaron la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, así como alumnas de la ADM, la Academia de Balé de Coyoacán, de San Ángel y de la Colonia Del Valle en la obra *Escuela de ballet*, quienes fueron preparadas por el propio Messerer.

Los críticos y cronistas no repararon en halagos para la compañía. Luis Bruno Ruiz se refirió a la magnífica técnica y precisión de las bailarinas; festejó los 32 *fouettés* de Raissa Struchkova en *Don Quijote* y los espectaculares *grands jetés* de su *partenaire* Gennadi Lediakh. Festejó la obra moderna *Tres estados de ánimo*, con sus nuevos movimientos que a la vez conservaban las "bases académicas".[387]

Julio Lazeta, quien había hecho una dura crítica al Ballet Clásico de México, consideró, en cambio, un triunfo apoteósico el obtenido por el Bolshoi, debido a su perfección y al "concepto de la danza en su forma total". Para él, *Chopiniana* era "pureza estética increíble"; en el *pas de deux* de *El Cascanueces* veía los prototipos genéricos, pues la bailarina era "la personificación de la gracia, la ligereza, la delicadeza; en tanto que él es el alarde de fuerza, de destreza y de virilidad que caracteriza a los bailarines rusos. Este contrapunto entre hombres y mujeres, que se mantiene siempre en todas las obras, es uno de los mayores atributos del ballet soviético". *Tres estados de ánimo* era un ballet de "carácter erótico" y gran belleza. Aplaudió los *fouettés* que hizo Struchkova "a una velocidad y ritmo endemoniados" y que Shamil Yagudin "se burla[ra] auténticamente de las leyes de la gravedad".[388]

El furor que causó Struchkova lo demuestra un cronista que señaló el "dominio absoluto sobre todo su cuerpo, centímetro a centímetro, que le permite ser, en todo momento, la danza personificada, ya suave y delicada ya fogosa y turbulenta, burlando en todo momento, con un gracia y una

[387] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 20 de diciembre de 1963.
[388] Julio Lazeta, "En Bellas Artes. Triunfo de apoteosis del Ballet Bolshoi de Moscú", en *La Prensa*, México, 22 de diciembre de 1963, pp. 2 y 18.

personalidad arrolladora, cuantas reglas hayan sido establecidas en el arte de bailar, amén de las propias leyes de gravedad". El resto de las bailarinas eran de una "belleza espléndida, ya que en sus cuerpos reflejan toda la euritmia y estética de la danza". También elogió a los bailarines, "todos varoniles, atléticos, siempre en bien marcado contrapunto con la delicadeza y la feminidad de sus compañeras".[389] Para este cronista los varones eran extraordinarios: "mezcla magnífica de artistas y atletas. No hay en ninguno de ellos el menor amaneramiento".[390]

Sobre los cuerpos, Baqueiro Fóster mencionó que las y los bailarines estaban "perfectamente escogidos de los tipos para que todos tengan la misma biotipología anatómica. No hay ahí enanos ni gigantes, todos tienen una estatura normal y el cuerpo bien formado, sin deformaciones que desentonen".[391]

El estereotipo de la *ballerina* lo señaló Hans Sachs, quien vio a Natalia Filippova como mujer que pierde el cuerpo y su "etérea agilidad en la magia de sus puntas que hacían ingrávido un cuerpo de mujer para convertirlo en símbolo de metafórica poesía; gracia, belleza, ligereza y docilidad ante el imperio de la expresión artística". Por su parte, el bailarín Yagudin "nos dejó azorados por indescriptible emoción ante espectaculares saltos que más parecían de un ave que de un ser humano".

En cuanto al repertorio, *Tres estados de ánimo* le pareció a Sachs una obra moderna en la que los bailarines mostraban su "acabada perfección estética". *Vals de Moskowsky*, obra de un "coreógrafo genial", había sido "el delirio" por su "arte inenarrable, visión onírica y apoteosis de la acrobática precisión", además de contar con grandes bailarines en el *corps* de ballet. Sin embargo, se mofó de *Chopiniana*, pues le pareció que era "grato para la vista, halagador para las señoras de edad, promisorio para las niñas que practican la danza en academias particulares, regocijo para caballeros de mentalidad poco evolucionada".[392] Entre sus conclusiones de la temporada, mencionó que la grandeza de la compañía estribaba en su técnica, disciplina y selección de bailarines, pero no todas las obras eran "maravillosas", pues algunas "rayan en el simplismo y chabacanería". Calificó a la compañía del Teatro Bolshoi como la más famosa representante de la línea conservadora, "que lo ha mantenido en el mismo estado en que se encuentra desde hace casi un siglo". Esto, para los detractores del ballet, había mantenido estancada a la compañía, además de que su técnica y propuesta escénica limitaban al cuerpo.[393]

---

[389] C.L.Z., "Lo nuevo dentro de lo tradicional en el conjunto de Ballet del Bolshoi", en *El Día*, México, 23 de diciembre de 1963.
[390] C.L.Z., "Siguen los éxitos del Ballet del Bolshoi", en *El Día*, México, 26 de diciembre de 1963.
[391] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 24 de diciembre de 1963.
[392] Hans Sachs, "Fondos musicales. Bolshoi: el delirio", en *El Universal*, México, 23 de diciembre de 1963.
[393] Hans Sachs, "Fondos musicales. Reverso del Bolshoi", en *El Universal*, México, 30 de diciembre de 1963.

Otro cronista opinó lo mismo. Le pareció que el Bolshoi era demasiado tradicional y acartonado en las obras del repertorio, que *Escuela de ballet* era muy largo y tedioso, y que la ausencia de repertorio moderno había dejado en el público "la impresión de que, perfecto y todo, se ha quedado estancado en *El lago de los cisnes* y *Chopiniana*".[394] Rafael Fraga se quejaba de lo contrario; pensaba que las "danzas modernas" incluidas desentonaban con el "refinado clasicismo", al igual que los bailes folclóricos y "números de acrobacia" presentados. Para él, la compañía carecía de emotividad, aparecía fría.[395]

Otro comentario al respecto fue el de Armando de Maria y Campos, quien afirmó que la compañía rusa "asombra, y aun molesta, [por] su perfección".[396] Quizá esta perfección suscitó las críticas a Yelena Riabinkina, porque así hubiera mostrado una "técnica poderosa", no había conmovido al público, por carecer de emoción, "temperamento y proyección para crear sicológicamente" su personaje en *La muerte del cisne*.[397]

Pero quien acabó con la compañía fue el especialista Felipe Segura, con sus agudas críticas. Señaló que no todos sus integrantes eran verdaderas "estrellas", que la dirección artística de Messerer era "desconcertante", que no hubo decorados en las obras a pesar de que eran indispensables, que la iluminación había sido "pésima"; que los conjuntos carecían de unidad en vestuario, peinado y maquillaje; que los bailarines cambiaban las coreografías para arrancar aplausos fáciles; que la compañía no había conservado las obras como debía hacerlo el supuesto "gran mantenedor del repertorio clásico"; que utilizaban "efectos circenses [que] son del peor gusto", y que el vestuario era "horrible, viejo y sin ninguna idea teatral".[398]

También hubo críticas al PBA: según Margarita Michelena, el Ballet Bolshoi había tenido contratiempos por el mal estado del foro, que tenía hoyos y una mancha de aceite en el centro (debida al bailarín de *Danza del venado* del BFM, que ahí rodaba). Eso ocasionó resbalones a los bailarines rusos, que debieron interrumpir una función para poner brea.[399]

El INBA siguió promoviendo la presentación de compañías extranjeras. Al éxito del Bolshoi le siguió el Ballet Nacional de Washington, que hizo una extensa gira por el país, en ciudades como Chihuahua, Ciudad Juárez, Torreón, Guadalajara, Monterrey, Cuernavaca, Puebla y la Ciudad de México. En marzo de 1964 en el PBA, presentado por el INBA y la Asociación Musical Daniel, A.C.,

---

[394] "Música. Éxito del Bolshoi", en *Política*, México, 1 de enero de 1964, p. 53.
[395] Rafael Fraga, "Música. Técnica y frialdad en el Bolshoi", en *El Universal*, México, 2 de enero de 1964.
[396] Armando de Maria y Campos, "El Teatro. El Ballet grande ruso en el Palacio de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 26 de diciembre de 1963.
[397] C.L.Z., "Siguen los éxitos del Ballet del Bolshoi", en *El Día*, México, 26 de diciembre de 1963.
[398] Felipe Segura, "El Ballet de Bolshoi", en *México al Día*, México, enero de 1964, pp. 14, 15 y 23.
[399] Margarita Michelena, "El escenario de Bellas Artes, trampa mortal", en *El Universal Gráfico*, México, 27 de diciembre de 1963.

su repertorio fue el segundo acto de *El lago de los cisnes* (versión Frederic Franklin sobre c. Petipa-Ivanov, m. Tchaikovski, vest. Diane Butler); *Con amore* (c. Lew Christensen, m. Giocchino Rossini, libreto James Graham-Luhan, esc. y luces James Waring, vest. Joseph Lewis); *Hommage au ballet* (c. Franklin, m. Charles Gounod, vest. Butler, luces Waring); *Coppélia* (versión Franklin sobre c. Nicholas Sergeyev, m. Léo Delibes, esc. y luces Waring, vest. Joseph Lewis); *Raymonda* (versión Franklin sobre c. Balanchine-Danilova, m. Glauzonov, vest. Kenneth Kreel); *Bachianas brasileiras* (versión Sonia Arova sobre c. Job Sanders, m. Heitor Villa-Lobos, vest. Sanders); *Cuatro temperamentos* (c. Balanchine, m. Paul Hindemith); *Las sílfides* (versión Franklin sobre c. Fokine, m. Chopin, decorados Robert Troll, vest. Butler, luces Ronald Bates), y *Silvia* (c. Balanchine, m. Delibes). La dirección artística de la compañía estaba a cargo de Frederic Franklin; sus bailarines principales eran Sonia Arova, Stevan Grebel, Roni Mahler, Andrea Vodehnal y Roderick Drew.[400]

Sin el deslumbramiento que le había causado la compañía soviética, la crítica aplaudió al Ballet Nacional de Washington y, ahora sí, se mencionó la "suntuosidad" de vestuario y decoraciones. Luis Bruno Ruiz afirmó que el cuerpo de baile tenía gran calidad.[401] Carmen G. de Tapia, que *Con amore* era una "graciosa coreografía" y *Hommage au ballet*, "lujosa, espléndida y de suprema distinción"; aunque los bailarines exhibían su "disciplina, seguridad y técnica excelente", la actuación tenía cierta frialdad; aun así, el público quedó cautivado.[402] Según otra crónica, la compañía era homogénea y disciplinada; en *Con amore* los bailarines habían estado "a la altura de los chispeantes personajes" y *Hommage au ballet* era una "obra clásica, lujosa y elegante".[403] En contraste con esta opinión, algunos cronistas hablaron de fracaso de la compañía, de la decepción causada por la primera bailarina Sonia Arova, de la falta de homogeneidad del cuerpo de baile y de lo "soporífero" de las obras; se consideraba que le faltaban años de trabajo y estudio.[404] Hans Sachs aseguró que la compañía "no gustó por su excesiva frialdad y mecanismo de sus bailarines; el público mexicano se ha acostumbrado a cosas mejores".[405]

Para los siguientes programas, Luis Bruno Ruiz sostenía que Arova había triunfado, así como *Coppélia*;[406] que se había dado la sorpresa de incluir obras modernas de Balanchine,[407] y que en el "ballet triunfante" *Silvia*, Arova "cosechó los mayores aplausos, al cruzar con la punta de un pie,

[400] Programa de mano del Ballet Nacional de Washington, PBA, México, 16 de marzo de 1964.
[401] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1964.
[402] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Debut del Ballet Nacional de Washington", en *El Universal Gráfico*, México, 10 de marzo de 1964.
[403] A.C.M., "Atisbos musicales. El Ballet Nacional de Washington", en *Atisbos*, México, 23 de marzo de 1964.
[404] "El Ballet de Washington, otra piedra de las buenas intenciones", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 22 de marzo de 1964.
[405] Hans Sachs, "Revista musical. Fracaso del Ballet de Washington", en *El Universal*, México, 22 de marzo de 1964.
[406] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de marzo de 1964.
[407] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de marzo de 1964.

diagonalmente, el escenario".[408] De acuerdo con Baqueiro Fóster, la compañía causó "agradable impresión" y recibió la "aprobación" del público.[409] Para Rafael Fraga, aunque "demasiado académica", la compañía tenía "plasticidad, arte y técnica", y *Bachianas brasileiras* era un "ballet de exquisito desarrollo".[410] En opinión de Carmen G. de Tapia, en *Coppélia* había demasiada mímica y *Bachianas brasileiras* era "intensamente emotiva, con Sonia Arova como estrella de primera magnitud".[411] Para otro cronista la compañía no era "nada extraordinario", sólo Andrea Vodehnal tenía calidad de primera *ballerina*.[412] A ella se le había mencionado, junto con Roederick Drew, como los bailarines de mayor nivel de la compañía.[413]

Los días 8, 9, 11 y 12 de octubre en el PBA se presentó la bailarina polaca Nina Novak, con un reducido número de solistas, quienes interpretaron *pas de deux* tradicionales. En ese mismo mes debutó una de las compañías más esperadas, el American Ballet Theatre, que tuvo funciones en Guadalajara y Monterrey, además de en la ciudad de México.

En la propaganda de las funciones aparecían Lupe Serrano y los repertorios que se incluirían; la compañía fue objeto de constantes agasajos. El 24 de octubre estrenaron su temporada en el PBA (de tres funciones), apoyada por el embajador norteamericano Fulton Freeman y la Asociación Musical Daniel, A.C.[414]

El American Ballet Theatre estaba dirigido por Lucía Chase y Oliver Smith; el *régisseur* era Dimitri Romanoff; el maestro de ballet, Fernand Nault, y el director, Walter Hagen. Contaba con un gran reparto, pero las figuras que más destacaron en la prensa fueron los ya conocidos y reconocidos Lupe Serrano y Royes Fernández. Se presentaron las obras *Billy the Kid* (c. Eugene Loring, m. Aaron Copland, decorado y vest. Jared French); *Jardín de lilas* (c. Antony Tudor, m. Ernest Chausson, esc. y vest. Raymond Sovey, según diseños de Hugh Stevenson); *Etudes* (c. Harald Lander, m. Knudaage Riisaer, según Czerny, decorado y vest. Rolf Gerard); *Las sílfides*; *Miss Julie* (c. Birgit Culberg, m. Ture Rangstrom-Hans Grossman, decorado y vest. Even Erixon, iluminac. Nananne Porcher); *El cisne negro*; *Fancy free* (c. Jerome Robbins, m. Leonard Bernstein, decorado Oliver Smith, vest. Ann Roth, iluminac. Porcher); *Raymonda* (c. Balanchine, m. Glazounov, esc. Frederic Franklin, iluminac. Porcher); *Caprichos* (c. Herbert Ross, m. Bartok, iluminac. Porcher), y *Giselle*.

[408] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 25 de marzo de 1964.
[409] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 24 de marzo de 1964.
[410] Rafael Fraga, "Música. Ballet de Washington: arte y técnica", en *El Universal*, México, 26 de marzo de 1964.
[411] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 27 de marzo de 1964.
[412] "Balanchine, el estilo, pretexto del Ballet de Washington", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 30 de marzo de 1964, p. 13-B.
[413] "El Ballet de Washington, otra piedra de las buenas intenciones", *op*. *cit*.
[414] Programa de mano del American Ballet Theatre, PBA, México, 24 de octubre de 1964.

Luis Bruno Ruiz escribió que, sin excepción, las obras habían sido buenas, así como la producción. Por supuesto, habló de Lupe Serrano como una gran estrella[415] y calificó a la compañía de "milagro estético", con novedosas coreografías, como *Miss Julie*, nunca antes vista en México.[416]

Carmen G. de Tapia dijo que el público se había asombrado y "extasiado" con el espectáculo, pues la compañía norteamericana estaba "en la plenitud de su perfección". Para ella, todas las obras eran de gran calidad, las "folclóricas" y las "del más refinado clasicismo tradicional",[417] y combinaban "la excelencia técnica del ballet con el espíritu moderno que anima las coreografías de carácter yanqui".[418] Sin embargo, afirmó que *Caprichos* fue "muy discutida por los amantes del ballet", por sus escenas atrevidas y exageradas.[419]

Para otros cronistas las obras no eran "tan magistrales". Uno consideró que *Billy the Kid* era muy larga y el tema "está tratado con tal pobreza, con tal carencia de ideas, que apenas si serviría para una mala película de *cowboys*"; *Jardín de lilas* era una "obra agradable que roza en ocasiones con la cursilería", pero se lucían los bailarines. En *Etudes* mostraron su "espléndida técnica" y Lupe Serrano bailó con su "impecable estilo", aunque "si tuviera un poco más de temperamento, de personalidad, de ángel, podría compararse con las primeras figuras de la danza del mundo". De los bailarines había sobresalido Royes Fernández.[420]

Un comentario más fue que *Billy the Kid* tenía momentos "pueriles" y "peliculescos", aunque el drama que narraba era "bastante sugerente y emotivo" y la técnica clásica, "perfectamente aplicada a lo folclórico". *Jardín de lilas* tuvo la "exquisitez y sutileza de lo auténticamente romántico". *Etudes* fue en un "*crescendo* deslumbrante" con "perfecto equilibrio, plena de aliento y juventud"; ahí Lupe Serrano, "estrella de primera magnitud", exhibía su "admirable perfección" alternando "dignamente con las otras primeras figuras".[421] Enfatizaba que en la compañía "se desmaterializan las admirables bailarinas" y elogiaba "el sentido artístico de cada uno de los intérpretes".[422]

En otro comentario se volvió a señalar la extraordinaria técnica de los bailarines, a la vez que se consideró el repertorio "muy malo" y sin novedades (como el "ballet saturado de cursilería" *Jardín de lilas*), por lo que la compañía supuestamente había perdido su valor de "vanguardia" de la danza (excepto *Caprichos*). Se decía que no se había aprovechado el "gran temperamento, magnífico balance,

---

415 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 26 de octubre de 1964.
416 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 27 de octubre de 1964.
417 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. American Ballet Theatre", en *El Universal Gráfico*, México, 28 de octubre de 1964, pp. 11 y 12.
418 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 30 de octubre de 1964, pp. 11 y 12.
419 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 2 de noviembre de 1964.
420 C.L.Z., "Gran alarde de técnica hizo el American Ballet Theatre", en *El Día*, México, 28 de octubre de 1964.
421 A.C.M., "Atisbos musicales. Estupendo ballet americano", en *Atisbos*, México, 28 de octubre de 1964.
422 A.C.M., "Atisbos musicales. Nuevo éxito del American Ballet Theatre", en *Atisbos*, México, 30 de octubre de 1964.

impecable técnica" de Lupe Serrano, y se mencionaba a Royes Fernández como uno de los bailarines más destacados.[423] Como el resto de los cronistas, Baqueiro Fóster festejó los 32 *fouettés* que ejecutó Lupe Serrano en *Cisne negro*, que le valieron la ovación del público que llenaba el PBA.[424]

A ver al American Ballet Theatre no acudió el presidente López Mateos, seguramente porque lo ocupaba el cambio de gobierno, pero en las fotos de los diarios se ve que la compañía reunió a lo "más encumbrado" de la sociedad e hizo "sentir al público más la belleza de la danza".[425]

[423] "El American Ballet Theatre perdió su valor de vanguardia", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 1 de noviembre de 1964.
[424] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 31 de octubre de 1964.
[425] A.C.M., "Atisbos musicales. Nuevo éxito del American Ballet Theatre", *op. cit*.

## XIII. El desenlace del Ballet Clásico de México

### 1. La reestructuración

Una vez concluida la temporada de 1963, el 3 de diciembre Celestino Gorostiza se reunió con los integrantes del Ballet Clásico de México y ahí se decidió que éste continuaría trabajando durante 1964, contra las dudas suscitadas porque algunos bailarines habían anunciado su separación de la compañía. Los bailarines sugirieron que se encargara la dirección a un Consejo Técnico Artístico y ellos mismos nombraron a Ana Mérida, López Mancera, Nellie Happee, quienes ya lo constituían, y a dos bailarines: Laura Urdapilleta y Tulio de la Rosa. Los integrantes del Ballet Clásico se comprometieron a aceptar las decisiones del Consejo designado por ellos mismos.[426]

A partir de ese momento se iniciaron las reuniones del nuevo cuerpo directivo, que indistintamente tomó los nombres de Comisión Técnica y Consejo Directivo del Ballet Clásico de México; en tanto, Celestino Gorostiza ocupó el cargo de coordinador de la compañía. La primera junta ordinaria se verificó el 6 de diciembre de 1963 en las oficinas del Departamento de Danza del INBA, con la asistencia de Mérida, Urdapilleta y De la Rosa. Se establecieron los horarios de trabajo de la compañía; se elaboró el Reglamento de la Comisión Técnica (el mismo de principios de 1963, pero especificando a sus nuevos integrantes); se trató el asunto de las suplencias de bailarines ausentes y enfermos, y se acordó que a los cuatro bailarines Susana Benavides, Bettina Bellomo, Julio Martínez y Tomás Seixas, "que habían renunciado a la compañía, porque ponían como condición para ingresar a ella que no bailaran jazz y que el señor Felipe Segura fuera el director de la compañía, condiciones que no fueron aceptadas por el C. Director (Gorostiza), se les diera la oportunidad de volver a ingresar al Ballet Clásico de México, de acuerdo con la nueva organización que tendría".[427]

La siguiente reunión fue el 10 de diciembre, con la presencia de Mérida, Urdapilleta y De la Rosa. Ahí Jorge Cano y Sonia Castañeda, delegados de los bailarines, informaron de que Benavides, Bellomo, Martínez y Seixas aceptaban regresar a la compañía. Se presentó una solicitud de Rosa Lee Clynes para que dieran funciones en Acapulco, lo cual fue rechazado, debido a que requería obras de jazz que en ese momento el Ballet Clásico de México no tenía en repertorio. En cambio, decidieron concentrarse en la preparación de una función para enero de 1964 ante la esposa del presidente López Mateos y en la temporada de noviembre en el PBA.

Urdapilleta y De la Rosa sugirieron que Enrique Martínez no regresara a la compañía en 1964, salvo que su contratación se redujera a tres meses; sin embargo, Mérida les informó de que Gorostiza lo

---

[426] "Nuevo funcionamiento de la compañía Ballet Clásico de México", México, 3 de diciembre de 1963, mecanografiado con firmas al calce de los integrantes del Consejo Técnico Artístico (archivo CENIDI Danza).
[427] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 6 de diciembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

había contratado por seis meses, de febrero a julio de 1964. Ello, debido a "las circunstancias que existían cuando el señor Enrique Martínez se despidió del maestro (Gorostiza) a su regreso a EU. Circunstancias que eran muy vagas para el Instituto ya que no se sabía si los bailarines de dicha compañía seguirían o no trabajando en ella y dado también a los rumores de que los bailarines pondrían ciertas condiciones para volver a ella". En esa situación, Gorostiza le había asegurado a Martínez que el INBA seguiría impulsando al Ballet Clásico de México y que él ocuparía de nuevo la dirección artística en 1964. Aunque Urdapilleta y De la Rosa insistieron en que se redujera el contrato de Martínez a tres meses, señalaron que si éste regresaba al país debía plegarse al plan de trabajo establecido por la Comisión.[428]

El 17 de diciembre se volvió a reunir la Comisión Técnica con la participación de Mérida, López Mancera, Urdapilleta y De la Rosa. Ahí decidieron que el personal técnico de la compañía quedaría conformado por Rodolfo Montalvo como director de escena, quien recibiría 1,500 pesos mensuales durante dos meses (uno anterior a la temporada y el otro durante la temporada); Juan González Amador como traspunte, quien recibiría 1,500 pesos durante toda la temporada, y Thelma Ortiz de Alegre como encargada de vestuario, quien recibiría 1,500 pesos esos dos meses. Se estableció que debía ser Eduardo Mata quien se encargara de conducir la orquesta, debido a "todas las experiencias pasadas con la Orquesta y su director titular". De nuevo se mencionó a Rosa Lee Clynes, quien había fungido como representante de la compañía en la temporada de 1963; la Comisión aseguró que estaba dispuesta a escuchar sus propuestas sobre futuras funciones, que siempre deberían ser programadas con el repertorio de la compañía.

Además, la Comisión acordó que para "el mejor funcionamiento administrativo y artístico de la compañía" los dos maestros y coreógrafos huésped para la temporada de 1964, Michel Lland y Enrique Martínez, "trabajarán de acuerdo con el Consejo Directivo, siendo miembros honorarios del mismo, durante el periodo de tiempo que establezca su contrato". La aparición de Lland en la compañía se debía, según Jorge Cano, a que el propio Enrique Martínez lo había enviado a México, pues el cubano no podía permanecer en el país.[429]

La Comisión también resolvió que "la disciplina, horarios y promociones de actividades de la compañía quedarán exclusivamente controlados por el *régisseur*, de acuerdo con los lineamientos que dicte el Consejo Directivo", y que la presidenta del Consejo Directivo (Ana Mérida) tendría a su cargo

[428] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 10 de diciembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).
[429] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, INBA-Escenología, México, 2002, p. 920.

"la coordinación y enlace entre el INBA y el propio Consejo para cualquier cuestión artística y administrativa".[430]

Dos días después, el 19 de diciembre, Mérida, López Mancera, Urdapilleta y De la Rosa se reunieron nuevamente. Se refirieron a una solicitud presentada por Felipe Segura y al último acuerdo de Mérida con el director del INBA, y decidieron que cada integrante del Ballet Clásico de México debía firmar contrato "exclusivamente con el INBA, desligado de cualquier compromiso anterior con el Ballet Concierto, A.C., para que funja como representante oficial de la compañía; como coreógrafo para montar las obras que el Consejo Directivo decida programar y para pertenecer al Consejo Directivo como miembro de esta nueva organización".

Además, el Consejo Directivo del Ballet Clásico de México aceptó el "proyecto de contrato que se celebrará" entre el INBA y los bailarines de esta compañía; nombró a Tulio de la Rosa como *régisseur* con un sueldo de dos mil pesos mensuales, al tiempo que le notificó que dejaba de pertenecer como bailarín pero podría seguir actuando como su coreógrafo.

Asimismo, el Consejo reconoció la importancia de que la compañía tuviera un programa completo de jazz para ciertas funciones, para lo cual requería la colaboración del compositor Tino Contreras y de Tulio de la Rosa, quien cobraría seis mil pesos por cada *suite* de jazz que montara (las cuales serían exclusivas del INBA hasta julio, cuando finalizarían los contratos); y programó diez mil pesos para el vestuario de dichas *suites*. Por último, el Consejo convino en dar vacaciones a los integrantes de la compañía del 20 de diciembre al 2 de enero de 1964.[431]

El nuevo contrato, que debió ser firmado por todos los integrantes de la compañía y por Ana Mérida en su calidad de jefa del Departamento de Danza, señalaba que esa dependencia era la encargada de administrar al Ballet Clásico de México. El contrato era válido del 1 de enero al 31 de julio de 1964; estipulaba el sueldo para cada categoría,[432] el horario de trabajo (de 9 a 15 horas de lunes a sábado y en caso de funciones, sin exceder de "52 horas al mes en conjunto, ni de 4 horas para ninguno de tales actos"), y la posibilidad de trabajar en otros espectáculos en la medida en que "no interfieran o menoscaben el plan de actividades y la calidad artística" de la compañía. Finalmente, se reproducía el Reglamento de Trabajo del Ballet Clásico de México.[433]

---

[430] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 17 de diciembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[431] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 19 de diciembre de 1963 (archivo CENIDI Danza).

[432] Para Nellie Happee, contratada como asistente de *régisseur* y encargada de "papeles especiales" (como bailarina), se estipuló que recibiría 1,500 pesos mensuales (misma cantidad que se había establecido para los primeros solistas).

[433] En dicho Reglamento se establecía que los personajes y papeles de las obras no eran exclusivos de ningún bailarín; era decisión del Consejo Directivo y coreógrafos la asignación de papeles estelares a primeras figuras y solistas; era obligación de los primeros y segundos solistas participar como cuerpo de ballet o suplir a primeras figuras; los retardos a clases serían

El 2 de enero de 1964 se realizó la primera reunión del año de la Comisión Técnica, con la asistencia de Mérida, Urdapilleta, López Mancera y De la Rosa. Definieron el programa para la función que se daría en ese mismo mes a Eva Sámano de López Mateos, según sugerencia de Gorostiza (*El lago de los cisnes*, *Electra*, *Pas de deux* de *Don Quijote* y *Orfeo en los tambores*). Se notificó que luego de la firma de contratos habían quedado puestos vacantes, por lo que se decidió lanzar una convocatoria y audiciones para nuevos elementos; y se anunció que el 4 de enero llegaría al país Michael Lland.[434]

El 21 de enero asistió Gorostiza a la reunión de la Comisión Técnica, además de Mérida, Urdapilleta, López Mancera, De la Rosa y Happee. Determinaron que el Ballet Clásico de México no iría de gira como originalmente se había planeado, pues era preciso trabajar para la próxima temporada de junio, en la que "habrá necesidad de hacer seis programas diferentes". Se mencionaron las obras *Las sílfides*, *Giselle*, *Amapola roja*, *Divertimento*, *La fille mal gardée*, *Redes*, *Sonatas del Padre Soler*, *Vitálitas*, *Huapango* y *Lluvia*, además de otras nuevas de De la Rosa y Happee. Los viajes de la compañía serían del 15 de marzo al 31 de abril sólo los fines de semana y con el programa de jazz, siempre que fuera posible contar con el Conjunto de Tino Contreras.[435]

El 25 de enero se reunió la Comisión Técnica con Mérida, Urdapilleta, Happee, López Mancera y De la Rosa. Acordaron que ofrecerían a Eduardo Mata diez mil pesos como director de orquesta de la temporada, por su trabajo preliminar con los coreógrafos como asistente musical y como director de los ensayos. Esto sería por el mes de funciones y los dos meses anteriores. También se fijaron las fechas de ensayos para la temporada, así como el ofrecimiento que harían a Gloria Contreras para montar *Vitálitas* y *Huapango* ("500 dólares por cada obra con exclusividad de cuatro años para el Ballet, sin pagar regalías hasta un año después de firmado el contrato", o sólo *Vitálitas* por "500 dólares, exclusividad de cuatro años y empezar a pagar regalías a la firma del contrato").

---

sancionados con 15 pesos y tres retardos ameritarían el descuento de un día de sueldo; los retardos de 15 minutos a ensayos serían sancionados con 20 pesos, y los de más de media hora se considerarían "ausencia injustificada de un día de trabajo"; los retardos de más de 5 minutos para ensayo en el foro o función se "repuntará como tres faltas injustificadas, y por consiguiente, con 3 días no devengados de sueldo"; la falta injustificada a una función conllevaba la rescisión del contrato; el incumplimiento "leve" al programa de trabajo diario ocasionaba la suspensión por 8 a 15 días, y grave, la rescisión del contrato; las mismas sanciones se aplicarían en caso de "faltas de ética profesional o de comportamiento moral"; el vestuario sólo podía ser utilizado en ensayos fijados por el director de escena y en caso de faltar a esa disposición, se recibiría una multa de 15 pesos; si se deterioraba o perdía parte del vestuario, se repondría del sueldo del infractor; en caso de que en las funciones los bailarines no estuvieran vestidos y maquillados adecuadamente o perdieran alguna prenda, serían multados con 30 pesos; y "las sanciones impuestas por el Consejo Directivo serán revisables para ser resueltas en definitiva" por el director del INBA. En contrato de trabajo firmado por Nellie Happee (asistente de *régisseur* y papeles especiales) y Ana Mérida (jefa del Departamento de Danza del INBA), Ballet Clásico de México, México, 15 de enero de 1964 (archivo CENIDI Danza).

[434] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 2 de enero de 1964 (archivo CENIDI Danza).

[435] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 21 de enero de 1964 (archivo

CENIDI Danza).

La programación establecida en ese momento para la temporada de junio incluía *Las sílfides*, *El combate*, *Amapola roja* y *Huapango* para el primer programa; *Sonatas del Padre Soler* y *Giselle* para el segundo; *Electra*, *Divertimento* y una obra nueva para el tercero; *El lago de los cisnes*, *Vitálitas*, *Pas de deux* y una obra nueva para el cuarto; *Pas de quatre*, *Encuentro* y *La fille mal gardée* para el quinto, y *Lluvia*, *Trío*, *Redes* y una obra nueva para el sexto programa.[436]

El 1 de febrero la Comisión se reunió con Mérida, Urdapilleta, Happee, López Mancera y De la Rosa. Trataron el asunto del contrato con Gloria Contreras para montar *Vitálitas* y *Huapango*, especificando que el *régisseur* de la compañía era De la Rosa y su ayudante, Happee. Abordaron también un conflicto interno de la compañía: los bailarines estaban en desacuerdo con la división de las clases (para la compañía, para solistas, para cuerpo de baile, para mujeres y para hombres) hecha por la Comisión, según se asentó en la circular elaborada para difundirla entre la compañía, según las categorías de los integrantes y en función de su capacidad técnica. Por otra parte, se hizo referencia al interés de Graciela Henríquez por incorporarse a la compañía; se le solicitó que lo expresara por escrito "y en la siguiente junta se le resolvería su petición". Se acordó que del sueldo de dos mil pesos mensuales destinado a Alicia Pineda, que no se había utilizado, se entregaran mil a la clínica del doctor Aurelio Pérez Teuffer para que atendiera a los bailarines que lo requirieran (Pérez Teuffer era especialista en traumatología y ortopedia). La Comisión aprobó la petición de Gorostiza, hecha por medio de Mérida, de que Tom Skelton se encargara de la iluminación en la temporada de ese año. Además se le solicitó a De la Rosa que hiciera su solicitud escrita para trabajar fuera de la compañía, en un espectáculo que montaba en esos momentos con Tino Contreras, para que "por escrito el Consejo le contestara su aprobación en la próxima junta".[437]

El 15 de febrero la Comisión se reunió, con Mérida, Urdapilleta, Happee, López Mancera y De la Rosa. Trataron sobre el interés del bailarín Carlos López Magallón por incorporarse a la compañía; le respondieron que cuando estuviera en posibilidades de bailar, debería audicionar. Se decidió que los mil pesos restantes de la plaza de Pineda se le pagaran al nuevo pianista contratado, Francisco Escobedo. Happee propuso que Michael Lland regresara al Ballet Clásico de México, ya que era el maestro adecuado para esos momentos: que enseñara a trabajar "desde la base", que impartiera los

[436] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 25 de enero de 1964 (archivo CENIDI Danza).
[437] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 1 de febrero de 1964 (archivo CENIDI Danza).

elementos necesarios para dar "unidad de estilo", que impusiera disciplina; todo ello, porque consideraba que era la única manera de formar un grupo de bailarines homogéneo.[438]

El 7 de marzo hubo otra reunión con Mérida, Urdapilleta, Happee, López Mancera y De la Rosa, quienes decidieron acceder a la petición del bailarín Flavio Zarzoza de ascender a la categoría de corifeo, y además, ascender a esa misma categoría a Francisco Martínez. Se dijo que había un gran número de bailarines lesionados, razón por la que invitarían a una alumna de Happee (Lilia Eugenia García) para tomar las clases y actuar como suplente, en caso de requerirse. Se trató el asunto de los descuentos a los integrantes faltistas; por retardos, se harían acreedores a éstos el acompañante Juan González Amador y los bailarines.[439]

El 31 de marzo se reunieron Mérida, Urdapilleta, Happee, López Mancera y De la Rosa, y a pesar de la oposición de Mérida, resolvieron que en abril y mayo la compañía actuara en la temporada de ópera nacional. Sobre Rosa Bracho, bailarina que debía someterse a una intervención quirúrgica, se convino pagarle sólo la mitad del sueldo por su incapacidad, y que la cantidad restante (250 pesos mensuales) se utilizaría para aumentarle el sueldo a Marcos Paredes, a partir del 1 de marzo. Mérida dijo que Gorostiza pretendía que la compañía actuara en el programa de televisión *La Hora de Bellas Artes*, que de nuevo tenía el INBA, y que Urdapilleta bailara un fragmento de *El lago de los cisnes*, debido a que "por el accidente que sufrió no había tenido oportunidad de tomar parte en la temporada pasada ni en la función que se le ofreció a la señora López Mateos en el mes de enero". Aunque no todos los integrantes de la Comisión estaban de acuerdo, Gorostiza decidió que Urdapilleta actuara en esa transmisión. De nuevo se trató el tema de los bailarines faltistas y se determinó que, así como se habían aumentado sueldos y ascendido de categorías, se debía bajar a 800 pesos mensuales (cantidad que recibían los "aspirantes" a la compañía) a quienes no demostraban "ningún adelanto". Como prueba de la falta de bailarines varones, De la Rosa recomendó a uno que residía en Guatemala para que viniera a México a audicionar como primer bailarín.[440]

El 15 de abril hubo otra junta, presidida por López Mancera, por la ausencia de Mérida, con Urdapilleta, Happee y De la Rosa. Se informó que los integrantes de la compañía solicitaban por escrito que Happee les impartiera una clase semanal, pues sólo lo hacía quincenalmente, lo cual fue aceptado. También se anunció que ella había concluido su obra *Variaciones*, por lo que debía formularse el contrato (según información dada anteriormente, el pago por obra a los coreógrafos que montaban con

---

[438] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 15 de febrero de 1964 (archivo CENIDI Danza).
[439] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 7 de marzo de 1964 (archivo CENIDI Danza).
[440] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 31 de marzo de 1964 (archivo CENIDI Danza).

la compañía era de tres mil pesos).[441] De la Rosa dijo que dejaría de dar dos clases semanales a la compañía (que no eran remuneradas) y solicitó permiso para tomar aquellas que no interfirieran con sus obligaciones; el Consejo aceptó ambas peticiones, pues impartir clases no era parte de sus obligaciones como *régisseur*. Se hizo referencia a la "falta de entusiasmo y disciplina para el programa de trabajo" del bailarín Francisco Araiza, y la respuesta que éste había dado al Consejo, asegurando que estaba dispuesto a "prestar toda su colaboración".[442]

El 25 de abril de nuevo presidió López Mancera, y asistieron Urdapilleta, Happee y De la Rosa. Gorostiza había solicitado que el maestro huésped Enrique Martínez impartiera tres clases a un grupo de maestros de Puebla. Se avisó a González Amador que no recibiría sueldo mensual, sino 25 pesos por hora de trabajo. Se decidió contratar al bailarín argentino José Manuel Aberastáin Quiroga como miembro del cuerpo de ballet, por mil pesos mensuales a partir del 15 de abril, y conseguirle un dormitorio en la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Se impuso una multa de tres días de sueldo a la bailarina Maya Ramos, por "falta de indisciplina cometida durante los ensayos de *Giselle* con el *régisseur*". Se dijo que no se aceptarían disculpas verbales por faltar a ensayos, "sin un certificado médico del doctor Aurelio Pérez Teuffer". Se resolvió que, debido a la carga de trabajo implicada, sólo se presentarían cinco programas para la temporada anual, no los seis planeados originalmente. Esos programas estarían compuestos por *Giselle*, el primero; *Variaciones* y *La fille mal gardée*, el segundo; *El lago de los cisnes*, *Encuentro*, *El combate* y *Concierto*, el tercero; *Bachianas*, *Cisne negro*, *Huapango*, *Electra* y una nueva obra de Jorge Cano, el cuarto, y *Las sílfides*, *Vitálitas*, *Amapola roja*, *Trío* y *Divertimento*, el quinto.[443]

El 9 de mayo volvió a presidir López Mancera, con la asistencia de Urdapilleta, Happee y De la Rosa. Se habló de que el bailarín argentino rechazaba el dormitorio que se le había ofrecido y pedía otro tipo de remuneración, lo cual se le negó, porque era imposible modificar el presupuesto asignado a la temporada. Se notificó sobre el acta de abandono de empleo levantada a Graciela Henríquez, miembro del cuerpo de ballet, "por no haberse presentado desde el lunes 4 ni a clases ni a ensayos". Happee dijo que la bailarina Artemisa Pedroza (quien recientemente había regresado de Estados Unidos) podía reintegrarse a la compañía a partir del 15 de mayo, lo que fue aceptado. La Comisión decidió elaborar dos turnos de abono de cinco funciones cada uno y cinco funciones extraordinarias. De

[441] Este contrato estaba planteado en los mismos términos que el firmado el 15 de noviembre de 1963, cuando Happee montó su obra *Encuentro*: pago de tres mil pesos por el montaje y cesión de derechos de presentación al INBA durante un año. En Contrato celebrado entre el INBA, con firma de su director Celestino Gorostiza, y Nellie Happee, México, 4 de abril de 1964 (archivo CENIDI Danza).

[442] Acta de la junta extraordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 15 de abril de 1964 (archivo CENIDI Danza).

[443] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 25 de abril de 1964 (archivo CENIDI Danza).

la Rosa solicitó una junta con la presencia de Gorostiza para que se aclararan sus derechos y obligaciones como *régisseur*, ya que "su contrato no los estipula pues está formulado en la misma forma que el de los bailarines". Pidió cobrar por el montaje de *Las sílfides*, "en la inteligencia de que este ballet no ha sido representado antes por el grupo", lo que la Comisión aceptó. Urdapilleta solicitó un permiso para los días 16 y 18, pues viajaría a Chetumal para participar en una función en honor del presidente López Mateos. La Comisión decidió pedir la opinión de Gorostiza, "por tratarse de una solicitud de carácter especial".[444]

El 23 de mayo hubo otra reunión, ahora sí presidida por Mérida, con la asistencia de Urdapilleta, Happee, López Mancera y De la Rosa. Se informó que la Comisión había enviado a De la Rosa, a petición de él mismo, una carta fechada el 18 de mayo especificando sus atribuciones como *régisseur*: "mantener las obras del repertorio ensayadas y listas para ponerse en el momento en que sean solicitadas por el INBA, ya sean obras tradicionales o las obras nuevas que se pongan en la temporada" (salvo cuando los coreógrafos se encontraran en México, pues en esa situación ellos serían los responsables de las obras); por montar una obra tradicional o una de su autoría se le pagarían tres mil pesos (igual que al resto de los coreógrafos); auxiliado por Nellie Happee, debía impartir clases a la compañía cuando ésta no contara con un maestro extranjero invitado; debía dirigir los ensayos en foro cuando los coreógrafos no estuvieran en México; debía llevar el control de asistencias y retardos de los integrantes de la compañía, vigilar que se cumpliera con el reglamento sobre el uso de vestuario en ensayos y acordar con el jefe del Departamento de Producción los horarios de ensayos en el foro en las semanas previas a las funciones y durante éstas.

La Comisión también decidió que Susana Benavides actuara en las funciones extraordinarias de *El lago de los cisnes* y *La fille mal gardée*; determinó horarios y fechas de la temporada de 1964; escribió a Michael Lland solicitándole la información sobre sus obras que debía aparecer en los programas, y rechazó la petición hecha por Artemisa Pedroza, de reintegrarse a la compañía como corifea y no como cuerpo de ballet. Se trató el asunto de una bailarina a quien se le había impuesto como condición para trabajar con la compañía que bajara de peso; aunque se le había concedido un mes y medio más de plazo, no lo había logrado, y "sus condiciones físicas y entrenamiento técnico baj[aron] en relación con las demás bailarinas del cuerpo de ballet, [por lo que] se le notificó que con fecha 1 de junio dejaría de percibir su sueldo, para poder poner a otra persona en su lugar". Además, si al concluir la temporada "ya estaba lista para trabajar, se le volvería a tomar en cuenta", lo que la bailarina había aceptado.

---

[444] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 9 de marzo de 1964 (archivo CENIDI Danza).

Mérida dijo que Gorostiza sugería que Enrique Martínez apareciera en los programas como "miembro honorario del Consejo Directivo", a lo que se negaron los demás presentes, pues el maestro cubano tenía "la categoría que le corresponde dentro del programa". También Mérida dijo que el director del INBA sugería que el Consejo y el Departamento de Danza fueran los encargados de elaborar "el proyecto de publicidad" para la temporada, lo que se aceptó por unanimidad.[445]

**2. Última temporada**

Los datos sobre la compañía que se difundían en la prensa no siempre eran fieles a los acuerdos de la Comisión Técnica o Consejo Directivo del Ballet Clásico de México, descritos en el apartado anterior. En enero de 1964, cuando dicho cuerpo ya se había integrado, se dio a conocer que Michael Lland había sido contratado por el INBA como maestro y coreógrafo de la compañía,[446] y se publicó la convocatoria para audiciones de solistas y cuerpo de baile,[447] lo que anunciaba el reajuste que el grupo directivo pretendía realizar.

También en enero se llevó a cabo la función especial a la "apasionada del ballet" Eva Sámano de López Mateos, quien estuvo acompañada en el PBA por las esposas de los secretarios de Estado, Gorostiza,[448] Torres Bodet y Amalia Castillo Ledón.[449] En esa noche, cuando se presentaron las mismas obras del estreno ("mediocridades coreográficas", según Fraga), fue notoria la reestructuración debida al nuevo Consejo Directivo.[450]

Baqueiro Fóster consideró que, aunque los propósitos de la compañía "son muy encomiables, después de ver la gris función nos damos cuenta de que se pide demasiado a los bailarines", y no se había alcanzado la calidad del año anterior. Dijo que *Lago* se había bailado "en forma pesada y falta de gracia"; *Electra* era demasiado larga y con "mucho de representación dramática en donde abundan los movimientos expresionistas"; en *Orfeo en los tambores* los bailarines mostraban su falta de dominio de la técnica. El cronista se unía a la voz de "aquellos que suspiran por que México tenga un conjunto de ballet de calidad superior y que se encuentran alejados de la política de camarilla que alienta los discordantes movimientos del Ballet Clásico de México".[451]

La compañía siguió trabajando, incluso dentro de las temporadas de ópera del INBA, una manera de "preparar debidamente los números y mantener a bailarinas y bailarines en actividad

[445] Acta de la junta ordinaria de la Comisión Técnica del Ballet Clásico de México, México, 23 de marzo de 1964 (archivo CENIDI Danza).
[446] "Hoy en la cultura", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 6 de enero de 1964.
[447] "Convocatoria", en *Excélsior*, México, 6 de enero de 1964.
[448] "Función del Ballet Clásico en honor a la Sra. de López Mateos", en *Excélsior*, México, 15 de enero de 1964.
[449] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 16 de enero de 1964.
[450] Rafael Fraga, "Música. Hoy se canta *Rigoletto*", en *El Universal*, México, 23 de enero de 1964.
[451] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 23 de enero de 1964.

constante”. En 1964 aparecieron en *Rigoletto*, con coreografía de De la Rosa, y en *Aída*, donde se destacaron Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Marcos Paredes, Susana Benavides, Bettina Bellomo y Jorge Cano[452] (una vez solucionado el conflicto de los bailarines que pretendían desvincularse de la compañía, entre quienes estaban Benavides y Bellomo).

Al anunciarse la próxima temporada, de julio, se preveía que el mayor interés sería la actuación de Laura Urdapilleta, “quien por primera vez se saldrá de los cánones tradicionales para interpretar obras modernas de tanta fuerza y dinamismo como *Vitálitas*”, y además bailaría junto a Sonia Castañeda: “por fin se verá a las dos máximas bailarinas clásicas mexicanas”.[453]

Finalmente, del 25 de junio al 16 de julio, el Ballet Clásico de México tuvo una temporada de quince funciones en el PBA. Presentó cinco programas diferentes, compuestos por 18 obras de repertorio tradicional y ballet moderno. Se estrenaron *Concierto* de Enrique Martínez (m. Max Bruch, diseños Marcos Paredes, iluminac. López Mancera); *Díptico* de Nora Guillén (m. Heitor Villa-Lobos, esc. y vest. Marcos Paredes); *Suite de danzas o Danzas españolas* de Jorge Cano (m. Modest Moskowsky, diseños López Mancera), y en México, *Divertimento* de Michael Lland (m. Alejandro Glazounov, vest. López Mancera). Se repusieron las versiones de Tulio de la Rosa de *Las sílfides*, *Cisne negro* y *pas de deux* de *El Cascanueces*; las versiones de Martínez de *Giselle*, *La fille mal gardée* y fragmentos de *El lago de los cisnes*, y la versión de Lland de *La amapola roja*. Además, *El combate* de William Dollar; de Nellie Happee *Trío*, *Variaciones* y *Encuentro*; de Gloria Contreras *Vitálitas* y *Huapango*, y de Martínez *Electra*.[454]

Los créditos de la compañía habían variado considerablemente desde su debut. El Consejo Directivo estaba formado por Ana Mérida, Antonio López Mancera, Nellie Happee, Laura Urdapilleta y Tulio de la Rosa; el coordinador era Celestino Gorostiza; los maestros y coreógrafos huésped, Enrique Martínez y Michael Lland; la coreógrafa huésped, Gloria Contreras, y los coreógrafos de la compañía, Happee, Jorge Cano, Nora Guillén y De la Rosa.

Los bailarines eran, primeras figuras, Laura Urdapilleta, Jorge Cano y Sonia Castañeda; solistas, Susana Benavides, Ruth Noriega, Marcos Paredes, Bettina Bellomo, Socorro Bastida y Eugenia González; corifeos, Carlota Lozano, Carola Montiel, Francisco Martínez y Flavio Zarzoza. El cuerpo de baile, Tania Álvarez, Carlota Carrera, Mirna Villanueva, Claudia Trueba, Maya Ramos, Nora Guillén, Magdalena Guzmán, Victoria Larrauri, Joyce Vives, Héctor Salcedo, José Aberastáin, Noé Alvarado, Antonio Martínez y Aurelio García. Participaron los alumnos de la ADM Ana María Rocha,

---

[452] Franz Mont, “El ballet y la ópera”, en *El Nacional*, México, 17 de mayo de 1964.
[453] Josefina Lavalle, “Con los pies”, en *Excélsior*, México, 9 de marzo de 1964, p. 10-B.
[454] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 460-462.

Raúl Aguilar, Farahilda Sevilla, Patricia Ladrón de Guevara, Lourdes Saavedra, Bertha Valderrama, Carlos Sillé, Ezequiel Quintana, Hilda Guzmán, Valdemar Estrella, Miguel Galeto y Carlos Delgadillo.

El *régisseur* era De la Rosa; su asistente, Happee; jefe de producción, López Mancera; director de escena, Rodolfo Montalvo; asesor musical, Eduardo Mata; pianistas, Ana de Cardús y Francisco Escobedo; traspunte musical, Juan González Amador; encargada de vestuario, Thelma Ortiz Alegre. La Orquesta de Ópera de Bellas Artes, dirigida por Eduardo Mata, y director huésped Jorge Delezé.[455]

Para Franz Mont esta temporada fue mejor que la de noviembre de 1963, pues "parece que ha encontrado su orientación definitiva" con el nuevo Consejo Directivo. Con *Las sílfides* probaron "las excelencias de los solistas y la rigurosa disciplina del conjunto"; en *Vitálitas* se notó "la calidad de la coreografía" y de sus intérpretes; *La amapola roja* era una "nota de exotismo"; *Trío* fue interpretada con "precisión" y *Divertimento* fue una "brillante competencia de los solistas".[456]

Antonio Luna Arroyo afirmó que en la temporada se había, tenido "los mejores marcos escenográficos de que se pueda disponer en el mundo, no sólo desde el ángulo pictórico, sino mecánico". Además, se habían usado "todos los recursos de iluminación" y para el vestuario se habían importado "mallas y zapatillas de la casa Capezio de Nueva York, insuperable en esta rama". El Ballet Clásico de México trabajó durante meses con Lland y Enrique Martínez, cuyo producto fueron los cinco programas. Esto remite obligadamente al comentario de Nellie Happee sobre el *bluff* que guiaba a la organización y los objetivos de la compañía, pues para cumplir todo lo señalado por Luna Arroyo fue necesario hacer una fuerte inversión, que no era pertinente en ese momento de arranque de la compañía y, por otro lado, implicó que los bailarines dejaran de percibir sus sueldos.

Para Luna Arroyo el "éxito de la temporada" fue *Giselle*, pues mostró "el adelanto técnico de la compañía". Criticó a la "coreógrafa novel" Nora Guillén, cuya composición era "limpia" pero "necesita trabajarse más". Consideraba que con esta compañía México tenía "un cuerpo de ballet femenino de los mejores del mundo" y podía "presentar ya a propios y extraños algo diferente del consabido BFM".[457]

Luego de esta temporada, Tulio de la Rosa dijo en una entrevista con Lin Durán que los integrantes de la compañía vivían en total incertidumbre. Al concluir la temporada los contratos de todos ellos se vencieron y suponían que se les llamaría posteriormente para reanudar el trabajo; veinte días después las autoridades del INBA les habían informado de que habría una junta, la cual finalmente fue cancelada. De la Rosa dudaba de que la compañía fuera a desaparecer, por el gran esfuerzo

[455] Programas de mano, Ballet Clásico de México, Temporada 1964, PBA, México, 5 de julio de 1964 (tercer programa) y 11, 13 y 16 de julio (quinto programa).
[456] Franz Mont, "El Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 12 de julio de 1964.
[457] Antonio Luna Arroyo, "Balance de una gran temporada de ballet", en *México en la Cultura* suplemento de *Novedades*, México, 19 de julio de 1964.

realizado, el éxito de la temporada y, principalmente, por el enorme gasto hecho para las catorce nuevas obras bailadas. A pesar de que, por razones económicas, algunos bailarines ya se encontraban realizando otras actividades, De la Rosa garantizaba que "nadie ha abandonado la compañía" y confiaba en que "todo saldrá bien y no se repetirá lo que le sucedió a la compañía oficial de danza moderna, que fue disuelta de un día para otro".[458]

Por su parte, también en entrevista, Laura Urdapilleta dijo que la compañía requería tiempo, talento y maestros, y un repertorio más amplio de obras contemporáneas. Para ella, el Ballet Clásico de México debía estar dirigido por una sola persona competente "y no un consejo artístico que, en mi opinión, no funciona bien" (a pesar de que ella era una de sus integrantes; quizá precisamente por eso lo decía). En ese puesto proponía a Felipe Segura pues, decía, era quien tenía los conocimientos y experiencia necesarios para dirigirla; consideraba que debía llamarse a todos los bailarines mexicanos, los que estaban en el país y los que trabajaban por el mundo, y crear un teatro exclusivo para la danza. Recordó que el origen del Ballet Clásico de México se debía "al gran esfuerzo individual que han hecho todos los bailarines por constituirlo", y aseguraba que en esos momentos la compañía estaba detenida "en espera de firmar los nuevos contratos; triste será que esta espera dé como resultado la dispersión de los bailarines y la desaparición de la compañía"[459]

La petición de Urdapilleta de abrir un teatro exclusivo para la danza era tema recurrente entre la comunidad dancística, pues el PBA y el Teatro del Bosque eran insuficientes para los grupos mexicanos y extranjeros.[460] Rosa Reyna opinó al respecto que la creación de ese teatro permitiría dar mayor continuidad a las funciones de todo tipo de danza; para ella, una compañía folclórica debía ser parte del Museo de Antropología y una moderna, del Museo de Arte Moderno. Al ballet no le veía ninguna tradición en el país y sostenía que ese género no expresaba la contemporaneidad, por lo menos no el Ballet Clásico de México.[461]

Felipe Segura declaró que en una ciudad con cinco millones de habitantes era indispensable un teatro especial para danza, que funcionara permanentemente y con programación de todos los géneros de danza "sin discriminaciones". Eso daría a los bailarines un contacto con el público, así como oportunidad de experimentar nuevos caminos e influir y ser influido por los otros géneros. Propuso que se formara un patronato encargado de construir y administrar inicialmente dicho teatro, hasta que se

---

[458] Lin Durán, "¿Liquidará el INBA a su compañía de ballet clásico?", en *El Día*, México, 26 de agosto de 1964, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, pp. 121-123.
[459] "Teme Laura Urdapilleta que la nueva compañía de ballet clásico quede en nada...", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 7 de agosto de 1964.
[460] "Clamor general: un teatro para danza", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 5 de abril de 1964.
[461] "Rosa Reyna. Un teatro de danza pero en Chapultepec", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 26 de abril de 1964.

sostuviera por sus propios medios.[462] Ésta era la visión de un experimentado administrador, con la suficiente apertura como para aceptar a todos los géneros dancísticos y con una perspectiva empresarial que lo hacía saber que no podía confiarse en los subsidios oficiales.

El problema de la promoción de espectáculos no sólo se podía resolver con teatros; en mayo de 1964 el INBA inauguró la Carpa número 1, como teatro ambulante. Tuvo buenos resultados, "pues tenemos cartas de campesinos y de otras personas agradeciendo la visita a sus lejanos poblados".[463]

Como lo había pronosticado Laura Urdapilleta, efectivamente comenzó la dispersión de los integrantes del Ballet Clásico de México, que perdió a uno de sus pilares: Nellie Happee, "quizá la que llevaba por mejor camino" a la compañía.[464]

Sobre el hecho de que los bailarines mexicanos tuvieran que salir del país para realizar su trabajo,[465] se hizo un reportaje en torno de Urdapilleta, a quien se le achacaba el error de haber permanecido en México, donde estaba siendo "desaprovechada". Gloria Rivera expresaba que sin Urdapilleta hubiera sido difícil la creación del Ballet Clásico de México, que requería obligadamente de una estrella de su calidad técnica y expresiva. Sostenía que la bailarina era la única figura que había quedado en el país, lo que le impedía tener contacto con las innovaciones que se estaban dando en el mundo y que la impulsarían hacia un mejor desarrollo. Reconocía que Urdapilleta no había sido del todo desaprovechada, pues había sido figura central del Ballet Concierto y de la nueva compañía, con lo cual había proporcionado al público "una serie de deleites"; sin embargo, su nivel, ya alto, podría ser mayor si hubiera formado parte del "continuo éxodo de nuestros bailarines" (afirmación bastante exagerada; no eran tantos los que habían salido del país). Aseguraba que el Departamento de Danza del INBA tenía la obligación de contratar maestros "para inyectar vida y esperanza a lo nuestro. Laura se ha sacrificado, cuando menos debería sacársele provecho". Para Rivera, la compañía oficial debía hacer un mayor trabajo con grupos profesionales y "ver a las buenas compañías en acción".[466]

En una nota posterior, la misma Rivera decía que el Departamento de Danza del INBA no acogía a los bailarines mexicanos que regresaban al país por cortas temporadas o de vacaciones, lo que era el caso de Lupe Serrano, Ana Cardús y Micaela Carballo, a quienes no se les había invitado a participar como bailarinas. Sólo Felipe Segura "les ha pedido a estas muchachas que den clases y

[462] "Le falta un teatro a la gran ciudad", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 10 de mayo de 1964.
[463] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de mayo de 1964.
[464] M. Helguera, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 10 de agosto de 1964, p. 11-B.
[465] Al respecto apareció una nota sobre los bailarines mexicanos que trabajaban en el extranjero: Gloria Contreras con Balanchine en Nueva York, Lupe Serrano (que en realidad es originaria de Chile) con el American Ballet Theatre, Ana Cardús en Alemania, Guillermo Keys en Estados Unidos y Elena Noriega en Cuba. En "Éxodo de nuestros bailarines", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 10 de agosto de 1964, p. 11-B.
[466] Gloria Rivera, "El error de Laura Urdapilleta", en *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1964, p. 11-B.

enseñen lo que han aprendido”.[467] Sin embargo, no mencionaba que Lupe Serrano había impartido clases en la escuela de Ana Castillo, la Academia de Balé de Coyoacán.

**3. Compañía oficial “independiente”**

A los nueve meses de su creación, el Ballet Clásico de México “murió” por falta de presupuesto y planeación. Sus bailarines dejaron de percibir sueldos pero no lo abandonaron; sin ninguna seguridad laboral continuaron trabajando. El suyo fue un esfuerzo que permitió que sobreviviera, hasta la actualidad, la compañía oficial de ballet en México.

Ya sin Nellie Happee ni apoyos oficiales, parecía que el Ballet Clásico de México desaparecería, pero los bailarines lo salvaron sacrificándose ellos mismos. En septiembre de 1964 se hablaba ya de que “los bailarines de la ex compañía Ballet Clásico del INBA” estaban a la espera de la solución que daría Gorostiza a sus peticiones, y que habían nombrado a Tulio de la Rosa su director (lo cual era falso). De tal manera, se decía, el grupo “será independiente y sigue ensayando”;[468] incluso participó en la Temporada Internacional de Ópera de Bellas Artes, con coreografía de De la Rosa.[469] Por cierto, en esa temporada Urdapilleta bailó “muy bien su papel” en “La danza de los siete velos” de la ópera *Salomé*, “aunque este tipo de baile no es la línea en la que Laura luce mejor”, pues ella era “intensamente terrestre”.[470]

Al respecto, Hans Sachs escribió que la política del INBA era incomprensible: “los que considerábamos afortunados integrantes del Ballet Clásico de México” corrieron con la misma suerte que los del BBA en 1963; fueron cesados, “a ello equivale la medida que se adopta en tales casos, de no prorrogar los contratos limitados” con el INBA.

La medida dejó boquiabiertos a quienes consideraban que el Ballet Clásico de México era la institución predilecta en lo personal de los directivos del INBA, pero de acuerdo con el tenor de las declaraciones oficiales que se produjeron al respecto, la medida en cuestión obedecía al parecer a que la propiciatoria y protectora costumbre de prolongar indefinidamente o cuando menos con reiteración, los contratos de trabajo, tenía un efecto contraproducente, porque en vez de estimular el sentido de responsabilidad en los artistas producía una especie de relajamiento en su tensión dinámica, un darse al abandono que no pareció correcto a los directivos del Instituto, por cuya razón decidieron adoptar la medida de referencia.

El mismo Hans Sachs decía que si en el mundo se siguieran los criterios del INBA, no existiría arte, porque era (y es) obligado el apoyo económico para su producción; la danza no suponía “padecer todas

[467] Gloria Rivera, “La tragedia del ballet”, en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1964.
[468] M. Helguera, “Con los pies”, en *Lunes* de *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1964, p. 10-B.
[469] Franz Mont, “El ballet y la ópera”, en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1964, p. 2.
[470] M. Helguera, “Con los pies”, en *Lunes* de *Excélsior*, México, 28 de septiembre de 1964, p. 14-B.

las privaciones", y los bailarines tenían que sobrevivir para bailar. El INBA había decidido que "para que el artista pueda dar de sí, es necesario racionarle la soldada". En el fondo, la causa de esa situación era un doble fracaso de la danza mexicana:

> En primer término, el fracaso proviene del natural agotamiento que se ha producido en el antes pródigo y ubérrimo movimiento coreográfico [de danza moderna], pues los elementos que antaño lo hicieron florecer, dieron lo que estaba en ellos, y como bailarines quedaron derrotados por el tiempo y por la edad, sin que se produjeran nuevas generaciones que viniesen a reverdecer los bien ganados lauros. [...]
>
> Por otra parte el fracaso radica asimismo en una equivocada política artística, de administración y educación, a la cual no es probablemente ajeno el hecho muy comprensible de que se encuentre en la jefatura del Departamento de Danza una persona que ha militado muy brillantemente por cierto, en la doble personalidad de bailarina y coreógrafa, con lo cual se implica automáticamente una toma de partido y una postura estética que no siempre está de acuerdo con la realidad objetiva del medio ambiente, ni permite percibir con toda claridad las situaciones críticas como las que atraviesa nuestro arte.[471]

Efectivamente, Ana Mérida había tenido una postura artística sobre el trabajo del Ballet Clásico de México que implicaba descomunales gastos, desorganización y falta de planeación, lo que impidió darle tiempo al proceso requerido para consolidar el trabajo conjunto de bailarines, coreógrafos y directivos. Sin embargo, no se puede señalar a Mérida como la única responsable, pues para tomar decisiones ella necesariamente debía contar con la autorización de Gorostiza, además de que había un cuerpo directivo que las discutía y no previó las consecuencias con la debida oportunidad.

La solución que los integrantes de la compañía dieron a su situación fue "no separarse y unir sus esfuerzos" como Ballet Clásico de México, Asociación Civil. No recibirían sueldos del INBA, aunque la institución les prestaría el vestuario y la producción de la última temporada, y les promovería giras y temporadas. Para sobrevivir, los bailarines continuaron dando clases, bailando en cine y televisión o desempeñando otras actividades. Sonia Castañeda declaró entonces que tenía confianza en que el próximo año, el inicial de un nuevo sexenio, "recibiremos la ayuda necesaria para el mejor desenvolvimiento de nuestro grupo".[472]

Los bailarines resistieron los recortes de fines de sexenio, que también afectaron a otras áreas, como al programa de televisión *La Hora de Bellas Artes*, en cuya última emisión precisamente se había presentado el *pas de deux* de *La fille mal gardée*, con Sonia Castañeda y Jorge Cano.[473]

Sobre la nueva organización privada del Ballet Clásico de México, Ana Mérida declaró que le daba gusto que los bailarines no "escandalizaran" (como habían hecho los del BBA de danza moderna

[471] Hans Sachs, "Revista musical. Nuevo cese a bailarines", en *El Universal*, México, 20 de septiembre de 1964.
[472] Alfredo Lascen, "Los integrantes del Ballet Clásico de México, sin patrocinio del INBA, deciden seguir con el conjunto", en *El Día*, México, 2 de octubre de 1964.
[473] Luis Bruno Ruiz, "Temas de Ballet", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1964.

en 1963), y en cambio siguieran trabajando juntos para "esperar el momento oportuno para mejorar las condiciones en que estarán algunos meses". Según ella, "el INBA no los ha desamparado, al contrario, se les ha dado todo género de facilidades", refiriéndose a la programación de algunas fechas en Puebla (17 de octubre) y en el PBA (tres funciones). En ellas los bailarines recibirían vestuario, producción y publicidad del INBA. Aseguraba que en 1965, "una vez instalados los nuevos funcionarios del gobierno, el Ballet Clásico de México podrá constituir un patronato como el de la Orquesta Sinfónica Nacional que lo ponga a salvo de los vaivenes políticos sexenales". Según el autor del artículo, el grupo seguía trabajando bajo la dirección de Sonia Castañeda, Jorge Cano, Ana Mérida y López Mancera.[474]

Estos créditos no están claros, pues en la prensa se mencionan esos cuatro nombres, pero a veces también se incluye a Gorostiza, Ben Turbin y Laura Urdapilleta como parte del Consejo Directivo de la compañía ex oficial.[475] Lo que sí parece un hecho es que efectivamente se formó el patronato, presidido por la señora de López Mateos.[476] Según testimonio de Jorge Cano, en la situación en que se encontraban "muchas asperezas" se limaron entre los bailarines, gracias a lo cual Sonia Castañeda, Tulio de la Rosa, Socorro Bastida y el propio Cano organizaron el equipo de maestros que impidió que el grupo perdiera "entrenamiento"; se formó la asociación civil y su consejo artístico, en el que participaban Celestino Gorostiza como presidente, López Mancera como secretario, Roberto Turbin como tesorero, Michael Lland, Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda.[477]

A unos días de que el American Ballet Theatre se hubo presentado en el PBA, el Ballet Clásico de México tuvo funciones en el mismo foro. Urdapilleta aseguró que le gustaba el reto; Ana Mérida comentó que "perdimos mucho tiempo" en formar la compañía clásica mexicana y que ahora tenía a los mejores bailarines de ese género y contaba con la aceptación del público. López Mancera declaró que no se había reparado en esfuerzos para que la compañía reuniera "todo el esplendor de las grandes tradiciones del ballet".[478]

Las funciones se efectuaron el 30 de octubre, 3 y 4 de noviembre con *Las sílfides*, *Vitálitas*, *La amapola roja*, *Divertimento*, *Variaciones*, *La fille mal gardée*, fragmentos de *El lago de los cisnes*, *Concierto* y *pas de deux* de *Don Quijote*.

Para Luis Bruno Ruiz, la compañía había progresado "y creemos que el gobierno debe impulsarla moral y económicamente, para prestigio cultural del país". En *Variaciones* Susana

---

[474] Alfredo Lascen, "Ana Mérida es la presidente y gerente del Ballet Clásico de México, A.C.", en *El Día*, México, 9 de octubre de 1964.
[475] "Breve temporada del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 21 de octubre de 1964.
[476] Esto, según Roberto Turbin, administrador de la compañía. En Raúl Cosío, "Las condiciones de la danza mexicana. Jorge Cano", en *Ovaciones*, México, 10 de octubre de 1965, p. 6.
[477] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", *op. cit*., pp. 919-920.
[478] "El Clásico de México. Un ballet digno de cualquier escenario del mundo", en *Esto*, México, 27 de octubre de 1964.

Benavides "demostró gran fuerza e inspiración"; en *pas de deux* de *Don Quijote* Laura Urdapilleta apareció "en plenitud física y espiritual de su arte", y en *La fille mal gardée* Sonia Castañeda se lució.[479] En general, se había mejorado en "calidad escénica"; los bailarines eran "más profesionales, más responsables y adentrados en el espíritu de los ballets". *Lago* había alcanzado uniformidad; *Divertimento* era una "danza de altura, fineza, de plástica, poesía que se miró, fiesta para los ojos y los oídos"; *Vitálitas* se bailó "con formidable apego a las ideas originales".[480] Esta última obra le pareció a Alejandro Reyes un "ballet moderno un tanto desconcertante para los que amamos la modalidad clásica".[481]

Víctor Reyes, por su parte, escribió que en las funciones se vieron bailarines "desentrenados y su técnica ha sufrido menoscabo". Algunos ballets habían perdido calidad, como *La amapola roja*, que en esa ocasión estaba "bastante pobre y feo". Comparaba a Lupe Serrano (que recientemente había bailado *Giselle* en México, con el American Ballet Theatre) con Laura Urdapilleta, y decía que la primera "estuvo bailando defectuosamente y su interpretación dramática dejó mucho que desear", en tanto que Urdapilleta "ofreció una caracterización magnífica". Además, hacía referencia a la situación de la compañía: "algunos elementos del grupo han provocado una escisión, ocasionando que ingresen otros elementos de menor valía; y por otra parte, observamos que además de menguar el número de bailarines que antes hubo, también han desmejorado en sus actuaciones" (con excepción de Cano, Urdapilleta y "una o dos bailarinas más"). "Obviamente se comprende que se desmoralizaron al no contar con el auspicio permanente oficial, por razones que ya adujeron o sospecharon las autoridades al respecto". Agregaba que era indispensable que "los directivos procedan a urgente reorganización del grupo. Traer elementos de donde los haya. Seleccionar tipos de bailarines, comenzando con los „cori-feos", pues están en tipo para el ballet folclórico, pero no para el clásico. Y, sobre todo, amerita el grupo severa disciplina, estudio, preparación y tantas cosas más".[482]

En su estado, "no queda otro remedio que, como lo hace siempre, sean los artistas con iniciativa los que privadamente, con sus propios recursos levanten el telón para no dejar morir al teatro en México"; se refería a los problemas institucionales que vivía el INBA, pero también el IMSS con su grupo de danza folclórica.[483]

Efectivamente, los bailarines del Ballet Clásico de México levantaron el telón hasta el cambio de sexenio.

---

[479] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1964.
[480] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de noviembre de 1964.
[481] Alejandro Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*, México, 1 de noviembre de 1964.
[482] Víctor Reyes, "Notas de música", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 21 de noviembre de 1964.
[483] "El esfuerzo", en *Claridades*, México, 13 de diciembre de 1964.

**XIV. resencia de escuelas, grupos y personalidades**

Aparte de las labores de la compañía oficial, el INBA impulsaba el área de educación artística profesional y no profesional. Las actividades que realizaba para esta última eran numerosas, en lo que se refiere a la presentación de varias escuelas, como la nocturna de Iniciación Artística núm. 1, que en abril de 1963 tuvo una función popular de danza folclórica como parte de las actividades de la escuela San Andrés Tetepilco,[484] o el festival de danza infantil presentado en el Teatro del Bosque en noviembre de ese año con alumnas de la Escuela Benito Juárez, dependiente del INBA, que dirigía Jesús Sánchez Nieto, y a la que asistió Ana Mérida.[485]

En cuanto a la educación dancística profesional, la Academia de la Danza Mexicana (ADM) mantuvo continua actividad durante el sexenio lopezmateísta, modificando su estructura, concepto y planes de estudio. Desde 1959 trabajaba con un plan de nueve años de estudio, que hizo más estricto el trabajo e incluso incorporó la secundaria a la escuela (en 1961 y con muchos obstáculos).[486]

La ADM fue noticia en la prensa en varias ocasiones, como en julio de 1963, cuando apareció una nota sobre los pianistas acompañantes de la escuela en situación laboral irregular, pues carecían de plazas a pesar de que desde hacía "siete, ocho o diez años" se las habían prometido. En posición similar estaban otros maestros, tanto de danza como de materias teóricas.[487]

También en diciembre de 1963 la ADM estuvo en los diarios, cuando López Mateos visitó sus instalaciones acompañado de Torres Bodet, Gorostiza y Josefina Lavalle, su directora, con el fin de asistir a una presentación de los alumnos de primero a tercer grados. Ahí Lavalle informó de que tenían 500 estudiantes en cursos especiales y cursos profesionales. Los primeros se realizaban en un periodo de uno a tres años y los segundos, de nueve años y con derecho a obtener el título de maestros en danza.[488]

En ese mismo mes se presentó el Ballet Experimental de la ADM en el Teatro del Bosque, con un amplio programa de danza clásica, moderna y folclórica de la escuela. Las obras eran de los maestros Guillermina Peñalosa (directora del grupo), Sonia Castañeda, Josefina Lavalle, Emma Duarte, Susana Loperena y Ramón Cruz, además de Waldeen. Algunos de los alumnos participantes serían destacados bailarines, maestros, coreógrafos y directores de grupos en un futuro cercano: Antonia

---

[484] "Funcion artística. Bailables de los mejores autores", en *El Universal*, México, 7 de abril de 1963.
[485] "Bello programa de danzas", en *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1963.
[486] Cuando Josefina Lavalle y el equipo de la ADM solicitaron que se integrara la secundaria a la escuela, obtuvieron el apoyo de Ana Mérida, pero no del director del INBA, Celestino Gorostiza, quien les preguntó: "¿Para qué quieren que estudien secundaria los bailarines? Ay muchachas, si Carmen Amaya ni sabe escribir y ya ven qué buena bailarina es". Más tarde obtuvieron la aprobación de Gorostiza y se incorporó a la ADM la Secundaria técnica 52, dependiente de la Dirección de Enseñanza Tecnológica de la SEP. Josefina Lavalle en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op*. *cit*., p. 99.
[487] Julio Antonio Coss, "Situación de los pianistas de la Academia de la Danza", en *El Día*, México, 13 de julio de 1963.
[488] "Festival de danza ofrecido al presidente", en *La Prensa*, México, 13 de diciembre de 1963.

Torres, Alma Mino, Patricia Ladrón de Guevara, Dante Palomino, Pilar Medina, Noemí Marín, Carmen Muñoz y Tizoc Xaco.[489]

En enero de 1964 se realizó en el Teatro del Bosque una exhibición-examen del Grupo del Taller de Coreografía de la ADM, con obras de los alumnos Joyce Vives, Sacha, Ezequiel Quintana, Ana María Rocha, Georgina Román y Antonia Torres.[490] Además, desde finales de 1963 se habían iniciado las presentaciones del Ballet Experimental de la ADM.

El 29 de febrero de 1964 empezó en la Academia un curso de coreografía impartido por Bodil Genkel, quien se había integrado a esa institución. Estaba dirigido a bailarines y coreógrafos con el fin de mejorar la calidad de su producción, pues "los coreógrafos han sido abandonados a sus propias fuerzas y sólo contaron para su desarrollo con una mediana cultura, un desconocimiento casi absoluto de la música y de los elementos básicos de la técnica coreográfica, y eso sí, mucho entusiasmo". Ahora, se decía, "nuestros coreógrafos rectifican y se ponen a estudiar"; lo harían siguiendo el método de Doris Humphrey, según informó Genkel.[491]

Una de las maestras de la ADM, también bailarina del Ballet Clásico de México, Artemisa Pedroza, viajó a Nueva York a estudiar en la escuela del American Ballet Theatre.[492] Lo mismo hicieron la maestra de danza moderna Valentina Castro, quien estudió en la Escuela de Martha Graham en Nueva York en enero y febrero de 1964, y la alumna Antonia Torres, quien había recibido una beca

[489] Programa de mano. ADM presenta su Ballet Experimental, Teatro del Bosque. 18 de diciembre de 1963, Programa de danza clásica y moderna: *Contradanzas* (c. Peñalosa, m. Beethoven, vest. López Mancera); *Suite Debussy* (o *El rincón de los niños*, c. Peñalosa, m. Debussy, vest. López Mancera); *Divertimento de El Cascanueces* (c. Castañeda, m. Tchaikovski, vest. José Solé); *En la boda* (c. Waldeen, m. Blas Galindo, vest. Carlos Mérida); *Tlatilco* (c. Peñalosa, m. F. Hernández Rincón sobre temas prehispánicos, asesor técnico Raúl Hellmer), y *Preludio de Santa Ana* (c. Lavalle, m. Bach, vest. José Solé). Bailan Antonia Torres, Georgina García, Ana María Rocha, Berta Balderrama, Ezequiel Ramírez, Carlos Delgadillo, Rodolfo García, René Villanueva, Alma Mino, Gloria Macías, Azucena Avilés, Joyce Vives, Patricia Ladrón de Guevara, Raúl Aguilar, Dante Palomino, René Villanueva, Ofelia Medina, Mireya List, Rosa Cravioto, Guadalupe Ramírez, Dolores González, Patricia Rodríguez, María de Jesús Acevedo, Teresa Águila, Diana Chehaibar, María Elena Macías, Guadalupe Islas, Ivonne Altamirano, Fida Donath, Gloria Gutiérrez, Irma Stone, Miguel Ángel Juárez, Angelina Candelas, Estela Cárdenas, Leonor Medina, Elvira Fajardo, Pilar Medina, Rosalinda Jinich, Patricia Alcántara, Guillermina López, Norma Zubirán, Lourdes Mijares, Luz María Martínez, Gloria García, Hilda Guzmán, Rosa Tato, Lourdes Saavedra, Carlos Sillie, Miguel Galetto, Adrián Domínguez, Teresa Fernández, Auda García, Guadalupe Trejo y Rocío Ayala. 19 de diciembre de 1963, Programa de danza folclórica: *Contradanzas populares* (c. Emma Duarte, m. popular); *Polkas antiguas* (c. Susana Loperena, m. popular); *Danzas norteñas* (c. Duarte, m. popular); *Sones jaliscienses* (c. Ramón Cruz, m. popular), *Danzas de Guerrero* (c. Duarte, m. popular), *Fandango veracruzano* (c. Duarte, m. popular), y *La elegida* (c. Duarte y Lavalle, vest. Raúl Castro). Bailan Azucena Avilés, Auda García, Alma Mino, Georgina Salazar, Nubi Sevilla, Lourdes Saavedra, Guillermina López, Teresa Fernández, Clark García, Carlos Delgadillo, Pablo López, Raúl Castro, Noemí Marín, Isabel Melgoza, Carolina Garduño, Carmen Muñoz, Ramón Cruz, David Altamirano, José Luis Curiel, Tizoc Xaco, Georgina Salazar, Carlos Sillie, René Villanueva, Raúl Aguilar, Isaías Mino, Rodolfo García, Pablo López, Maricela Unda, Carmen Muñoz, Carolina Garduño, Isabel Melgoza, Ramón Cruz, Antonia Torres, Ana María Rocha, Patricia Ladrón de Guevara, Georgina García, Rocío Ayala y Guadalupe Trejo.

[490] Luis Fernández de Castro, "Crónica musical", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 22 de enero de 1964.

[491] "Pocos coreógrafos se salvaron en... el *Arca de Noé*", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 2 de marzo de 1964, p. 15.

[492] Josefina Lavalle, "Con los pies", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 30 de marzo de 1964, p. 13-B.

para estudiar en esa misma escuela en el verano de 1964.[493] Al regreso de Pedroza, “con grandes proyectos, contagiada seguramente por la gran efervescencia que existe actualmente dentro de la danza norteamericana tanto clásica como moderna. ¿Podrá resistir su entusiasmo la realidad de nuestra danza?”.[494]

En agosto de 1964 el Taller de Coreografía de la ADM, dirigido por Genkel, había mostrado su trabajo, en que sobresalió el de Georgina Román. En las alumnas se empezaba a “notar un mejor conocimiento del cuerpo del bailarín de donde surgen todos los movimientos y el material para la creación”.[495]

En noviembre de 1964 se graduó la primera generación de egresadas del plan de estudios de 1959 de la ADM (en ese momento con 600 alumnos). Gorostiza entregó los diplomas a las alumnas que terminaron su formación como maestras: seis de danza regional y una de clásico. En el acto, Guillermina Bravo presentó un grupo de danza moderna (era maestra de la ADM en esas fechas), Artemisa Pedroza de clásico y Emma Duarte de regional.[496]

La otra escuela de nivel profesional del INBA (lo que se le cuestionaba continuamente), la Escuela Nacional de Danza, también mantuvo su trabajo constante, al mando de Nellie Campobello, quien en noviembre de 1964 recibió un homenaje de la Escuela Secundaria 66 Ida Appondini Dagasso.[497] Un mes después se hablaba de lo “promisorio” que aparecía el panorama de la danza mexicana con las bailarinas egresadas de la END y la escuela del Ballet de la Ciudad de México, y se mencionaba en especial a Martha Pimentel y Ángela Romo Díaz.[498] Para concluir el año, el 14 y 15 de diciembre las Campobello ofrecieron un homenaje a Gorostiza en el PBA, con la participación de la END y el Ballet de la Ciudad de México.[499]

Durante los últimos dos años del sexenio lopezmateísta la danza española, con sus grandes intérpretes, también estuvo presente en los foros capitalinos. En enero de 1963 actuó en el Teatro de los Insurgentes el Ballet Español de Carmen Amaya. En mayo, en el mismo teatro, el Ballet de Rafael de Córdova. En junio, en el Auditorio Nacional, el Ballet Español del Greco con 25 bailarines (y más tarde en Cuernavaca).[500] Siguió la talentosa Pilar Rioja; y en julio en el PBA se presentó el Ballet Español de Ximénez y Vargas, dos grandes bailarines y coreógrafos mexicanos, cuyo grupo de 17 elementos era

---

[493] Josefina Lavalle, “Con los pies”, en *Lunes* de *Excélsior*, México, 27 de abril de 1964.
[494] Josefina Lavalle, “Con los pies”, en *Lunes* de *Excélsior*, México, 25 de mayo de 1964.
[495] M. Helguera, “Con los pies”, en *Lunes* de *Excélsior*, México, 7 de agosto de 1964.
[496] “Fin de cursos en la Escuela de Danza”, en *El Universal*, México, 10 de noviembre de 1964.
[497] “Fiesta a Nellie Campobello”, en *La Prensa*, México, 12 de noviembre de 1964.
[498] “Un promisorio panorama tiene la danza en México”, en *El Universal*, México, 13 de diciembre de 1964.
[499] Lumiere, “Cámara. Quieren filmar en la „Montaña rusa“”, en *Excélsior*, México, 13 de diciembre de 1964.
[500] Víctor Reyes, “Notas de música. Importancia del Ballet Español del Greco”, *op. cit.*

"considerado como el mejor del mundo en su especialidad".[501] En agosto de 1964 Pilar Rioja se presentó en el programa del INBA *La Hora de Bellas Artes*, transmitido por Canal 4.[502] En septiembre Pimpo de Aguirre dio un recital[503] y en octubre actuó en el Auditorio Nacional el Ballet Español Alba-Reyes, con María Alba y Ramón de los Reyes.[504]

En octubre de 1963 Constanza Hool trató de revivir los éxitos de ballet-jazz del Ballet de Cámara. Anunció que su compañía y Tino Contreras se presentarían en el PBA con *El ritual de la cobra* y *Cincuenta años de jazz*; declaró que su espectáculo sería diferente al del Ballet de Cámara: "no es que quiera quitarles mérito a tales bailarines, pero desconocen absolutamente el jazz, ya que no basta moverse en forma rítmica, sino hacerlo con los tiempos precisos, ser además un buen actor y saber llevar los „contratiempos‟".[505] Un mes después apareció una nota refiriéndose a que Gorostiza no estaba de acuerdo en que se dieran más funciones de ballet-jazz en el PBA, sino hasta 1965; además, "dicen que Ana Mérida se opone a que entren en el INBA nuevos conjuntos de ballet y que esto fue lo que obligó a cerrar las puertas a conocidos proyectos de Tino Contreras y su nuevo ballet".[506] Así que en octubre de 1964 el programa *Danza en Jazz* de Constanza Hool se presentaba en el Teatro de los Insurgentes.[507]

Otra muestra del furor que había causado la propuesta original del Ballet de Cámara se dio en enero de 1964, cuando se presentó en el Teatro del Bosque el espectáculo *Jazz Revue 1964*, bajo la dirección de orquesta de Chico O‟Farril y con coreografía de Rosa Lee Claynes (promotora y coordinadora de las primeras funciones de Ballet de Cámara con su programa de ballet-jazz en julio de 1963 y quien constantemente insistió al Ballet Clásico de México que se presentara con programas de ese género). *Jazz Revue* era comparado con los espectáculos presentados en Las Vegas y Francia;[508] Roberto y Mitzuko, quienes tenían prestigio en ese género fueron dos de los bailarines participantes.[509] El espectáculo fracasó; su coreógrafa no logró "reverdecer" los viejos frutos cosechados en el PBA el año anterior, debido a que "no tuvo el tino suficiente para seleccionar a los elementos artísticos".[510]

También en enero de 1964 se anunció que Tulio de la Rosa y Tino Contreras retomarían su trabajo de ballet-jazz, pues se habían entrevistado con Gorostiza para presentar *Las sirenas del jazz* y la *suite* oriental *Drácula*, con las que aspiraban a tener funciones con el INBA y realizar una gira por

[501] "Se presentará hoy en el Bellas Artes el Ballet Español", en *Novedades*, México, 11 de junio de 1963.
[502] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 15 de agosto de 1964.
[503] "Pimpo de Aguirre nos ofreció un recital de danza", en *Atisbos*, México, 25 de septiembre de 1964.
[504] Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 25 de octubre de 1964.
[505] "Nuevos programas de jazz y ballet", en *Cine Mundial*, México, 30 de octubre de 1963.
[506] "El Ballet-jazz es mal visto en Bellas Artes", en *Diario de la Tarde*, México, 29 de noviembre de 1963.
[507] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1964.
[508] "*Jazz Revue 1964* en el Teatro del Bosque", en *El Nacional*, México, 7 de enero de 1964.
[509] "*Jazz-Revue 1964* presentarán aquí", en *Cine Mundial*, México, 14 de enero de 1964.
[510] Don Gilberto, "Telón abierto", en *Atisbos*, México, 20 de enero de 1964.

Latinoamérica.[511] Sin embargo, se publicó que el espectáculo no había triunfado en el Terraza Casino porque el grupo de danza no era homogéneo ni se acoplaba a la música.[512] En marzo de 1964 se anunció que el grupo viajaría a la Feria Mundial de Nueva York.[513]

El 11 de agosto de 1963 se presentó en el Auditorio Nacional, dentro de los Domingos Populares de la Cultura, la legendaria bailarina Xenia Zarina, compartiendo programa con música.[514]

El 29 de abril de 1964 murió la maestra y coreógrafa norteamericana Lettie Carroll, quien estuvo activa hasta después de cumplir 75 años.[515] Cuando se anunció su muerte, en la prensa se recordó que había sido maestra de Leonor Llorente, esposa del presidente Plutarco Elías Calles; de Ofelia Ortiz Rubio, hija del presidente Ortiz Rubio; de Aída Sullivan de Rodríguez, esposa del presidente Abelardo L. Rodríguez; de Alicia Cárdenas, hija del presidente Lázaro Cárdenas,[516] y de las grandes figuras de la danza Yol-Itzma y las hermanas Nellie y Gloria Campobello, entre muchas otras.

En 1964 la bailarina Sonia Amelio promovió su trabajo en varios espacios; en junio se presentó con el pianista José Kahn en un programa de televisión del Canal 4,[517] y en una función en el Conservatorio Nacional de Música con un grupo de solistas, donde alcanzó un "éxito clamoroso por la facilidad y originalidad de la joven artista que en esa forma se revela como una de las más extraordinarias artistas de México".[518] En agosto se publicó que, por su gran calidad, Amelio había sido invitada con su compañía a Moscú, donde iniciaría una gira por Europa.[519]

En julio de 1964 el Centro Mexicano de Escritores organizó mesas redondas sobre diversos temas; los días 22 y 23 se dedicaron a la danza, su expresión actual y la aportación de la danza no académica contemporánea. La presidenta de debates fue Margarita Mendoza López (directora de la ADM de enero de 1956 a enero de 1957); participaron Bodil Genkel, Rosa Reyna, Guillermina Bravo, Xavier Francis y John Fealy.[520] En agosto se publicó que en la SCOP y la AMDF dictaron conferencias Xavier Francis, Bodil Genkel, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, John Fealy y Arturo Arnaiz y Freg, con la participación de los bailarines Graciela Henríquez, Cecilia Mora Vázquez, Elena Wong, Esperanza Gómez, José Rosas, Onésimo González y Fealy.[521]

---

511 "Más Jazz Ballet en Bellas Artes", en *Cine Mundial*, México, 25 de enero de 1964.
512 "Resultó un verdadero fiasco el Jazz Ballet de Tino", en *Éxito*, México, 9 de febrero de 1964.
513 Jaime Pericas, "Pequeñeces", en *Cine Mundial*, México, 23 de marzo de 1964.
514 "Mañana Xenia Zarina, bailarina internacional; Beatriz Luna y Cristina Quezada en el Auditorio", en *La Prensa*, México, 10 de agosto de 1963.
515 "Cordial agasajo a Miss Letty Carroll", en *El Universal*, México, 11 de agosto de 1963.
516 "Luto en el arte: murió la bailarina L. Carroll", en *Excélsior*, México, 30 de abril de 1964, p. C-7.
517 Alfredo Ruiz del Río, "Apantallando", en *La Prensa*, México, 18 de junio de 1964.
518 "Sonia Amelio es una artista extraordinaria", en *El Universal*, México, 27 de junio de 1964.
519 "Ballet. Invitada a Moscú", en *Revista Tiempo*, México, 17 de agosto de 1964.
520 "Mesas redondas del Centro de Escritores", en *Excélsior*, México, 22 de julio de 1964.
521 "Brillantes conferencias sobre danza", en *Esto*, México, 14 de agosto de 1964.

Así, en el periodo de 1958 a 1964 se dio un importante proceso de transición hacia la construcción de un campo dancístico mexicano con mayor diversidad y transformaciones constantes, además de las luchas internas que debieron librarse para lograr todo ello. Varias compañías surgieron, otras desaparecieron. Los apoyos oficiales se modificaron sustancialmente; se dejó de lado a la danza moderna y se impulsó a la clásica y la folclórica, aunque a veces de manera caprichosa. Algunas personalidades y grupos que fortalecieron su posición independiente fueron capaces de sobrevivir; otros acabaron por desintegrarse (aunque hubieran sido "oficiales"), buscaron nuevas opciones o incluso, emigraron a otros países. El hecho es que la dinámica de la danza no se detuvo; entró en la nueva lógica del arte y la cultura mexicanos, que buscaban alcanzar la modernidad y la apertura al mundo y sus necesidades expresivas.

# CAPÍTULO DOS. CONSOLIDACIÓN Y REBELDÍA. A PESAR DE LA MUERTE, LA DANZA

## I. Desarrollo y autoritarismo

Los años sesenta fueron de contrastes y enfrentamientos: "en la más rebelde y libertaria de las décadas"[1] subió al poder el presidente Gustavo Díaz Ordaz, cabeza de un régimen autoritario y conservador que no dudó en utilizar la violencia contra cualquier asomo de protesta.

En el sexenio de 1964 a 1970 se impuso en lo económico el "milagro mexicano", considerado antesala de México para integrarse al primer mundo: la estabilidad monetaria y cambiaria se mantuvo; por su fortaleza el peso fue utilizado como "moneda de reserva" por el Fondo Monetario Internacional; el crecimiento económico fue de 7% promedio en el periodo; se duplicaron el producto per cápita y las reservas internacionales del país (en relación con 1958);[2] se impulsó la industrialización y se atrajeron inversiones nacionales y extranjeras. Sin embargo, el crecimiento era desigual y las diferencias sociales y regionales se acentuaron entre el campo y la ciudad y entre "las dos naciones" mexicanas, la que recibía los beneficios de la modernización y la que quedó marginada de ésta.[3]

El crecimiento demográfico se incrementó notablemente, hasta llegar al 3.5% en 1970, cuando la ciudad de México (con sus relucientes metro y periférico) llegó a concentrar el 17% de la población nacional, ocho millones de habitantes, expresión del proceso de urbanización e industrialización del país.[4]

Si bien el desarrollo económico de México no estuvo acompañado de la democracia que exigía la nación, hacia fuera la diplomacia ganaba prestigio precisamente por su reconocimiento a procesos democratizadores: en 1964-1970 México fue el único país latinoamericano que no rompió relaciones con Cuba, y en 1965 rechazó abiertamente la intervención de Estados Unidos en la República Dominicana, mostrando en ambos casos una postura independiente frente a la poderosa nación.

El sistema político mexicano era fuerte, cohesionado alrededor del presidente. Podía ascenderse dentro de su estructura si se respetaban las reglas del juego, incluidas corrupción, obediencia y prebendas. Si no se optaba por esas vías, la represión era la respuesta. Así sucedió con el movimiento

---

[1] Enrique Krauze, *La presidencia imperial*. *Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, 1997, p. 296.
[2] *Ibid*., p. 315.
[3] Lorenzo Meyer, "El sistema social del México contemporáneo", en *Historia de México*, vol. 12, Ed. Salvat, México, 1978, p. 2715.
[4] Lorenzo Meyer, "La encrucijada", en *Historia general de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977, pp. 270-273.

estudiantil de 1966 en Morelia, que se organizó contra el alza del transporte; por el temor al "comunismo" que Díaz Ordaz veía en casi todo movimiento (entre ellos, el de los médicos de 1965, que concluyó con la entrada de granaderos en el hospital 20 de Noviembre), fue derrotado. Lo mismo le ocurrió al movimiento estudiantil de la Universidad de Sonora en 1967.

En Guerrero surgieron los grupos guerrilleros de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas (quienes habían encabezado luchas democráticas desde principios de la década), que fueron combatidos duramente. En 1967 un grupo de jóvenes (con el maestro Arturo Gámiz García al frente) intentó tomar el Cuartel Madera en Chihuahua, buscando repetir la hazaña de los cubanos en el cuartel Moncada. Fueron asesinados, lo que marcó el inicio del grupo terrorista mexicano Liga 23 de Septiembre.

La prensa se encontraba subordinada y comprada (por medio de prácticas como el "chayote" o "embute"); ponía su libertad "a disposición del poder".[5] Una de las revistas que se había destacado por una mayor autonomía que la del resto de las publicaciones de la época, *Política*, desapareció en 1968.

Sin embargo, como tradicionalmente ocurría desde sexenios anteriores, había cierto margen de maniobra en ámbitos alejados de la política, como el cultural. Por eso fue insólita la intervención directa del presidente (1965) en la censura del libro de Óscar Lewis *Los hijos de Sánchez*, pues consideró que denigraba a la nación, aunque mostraba su cara más dolorosa y real. Como consecuencia, el director del Fondo de Cultura Económica, el argentino Arnaldo Orfila Reynal, fue removido de su cargo. Al año siguiente fundó la editorial independiente y opositora al régimen Siglo XXI Editores, con la participación de Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Octavio Paz, José Emilio Pacheco y Jaime Labastida, entre otros.[6]

Díaz Ordaz también intervino en la UNAM, hecho que condujo a la renuncia del rector Ignacio Chávez. Le sucedió Javier Barros Sierra, quien encabezaría las protestas contra la entrada de militares en las instalaciones universitarias.

En los años sesenta se hizo presente la rebeldía de los jóvenes urbanos contra el *Establishment* y el sistema político mexicano; llegó el furor por las melenas, las minifaldas y el bikini de ellos y ellas; la píldora revolucionó las prácticas sexuales; se popularizaron el "amor libre" y el consumo de drogas en Huautla; los *hippies* mexicanos se propagaron; la Zona Rosa en la ciudad de México emulaba al París existencialista. La protesta juvenil (acompañada de Los Beatles y Bob Dylan) fue la marca de la

[5] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 307.
[6] Jorge Munguía Espitia y Alberto Paredes, "Cronología. Literatura", en *México, su apuesta por la cultura*. *El siglo XX*. *Testimonios desde el presente*, Ed. Grijalbo-Proceso-UNAM, México, 2003, pp. 135-136.

década, con sus modas, peinados, música y cuestionamientos; "una enorme brecha se abrió entre el discurso oficial y la realidad de la sociedad".[7]

Esos jóvenes rebeldes clasemedieros vivieron frente a la autoridad "una experiencia luminosa y terrible"[8] en 1968, cuando salieron a las calles exigiendo democracia y diálogo. Como respuesta al movimiento estudiantil y de contracultura[9] recibieron la muerte y la cárcel; la brutal represión acabó con la legitimidad del sistema político mexicano y marcó el inicio de su derrumbe. Se enfrentaron artistas y autoridades,[10] e incluso el Ejército entró en los centros educativos del país, incluidos los de educación artística adscritos al INBA, pues en sus escuelas también bullía la rebeldía contra las propuestas educativas, en coincidencia con las consignas de los movimientos universitarios.[11]

La justificación esgrimida entonces por la violencia del 2 de octubre se basaba en los temores oficiales a un inexistente comunismo que amenazaba al país; se recurría de nuevo al gastado discurso nacionalista, que "sirvió al poder para distraer la mirada de la sociedad de los excesos que cometía en contra de los grupos opositores".[12]

El "desarrollismo cultural", vivido principalmente entre las clases medias (que en esos años llegaron a constituir entre el 20 y 30% de la población del país), promovía el consumismo, las tarjetas de crédito y la televisión. Al igual que aquellas clases, los artistas seguían con los ojos puestos en Estados Unidos y sus osadas propuestas: la inteligencia mexicana era ya cosmopolita.

Como resultado, en el arte hubo una amplia diversidad y "promiscuidad" de estilos, que representaban una "búsqueda de universalidad".[13] En la literatura surgió el *boom* latinoamericano, "mezcla de tradición y ruptura, de herejía y consagración",[14] que tuvo gran éxito y una cantidad inusitada de lectores que veían en ese movimiento una síntesis de la vida y la narrativa. Siguió la literatura de la Onda, con sus referencias al rock, las drogas y el habla de los jóvenes, cuya etiqueta no

---

[7] Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, Ed. Océano, México, 1999, p. 338.
[8] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 320.
[9] José Agustín, *Tragicomedia mexicana I*, Ed. Planeta, México, 2002, p. 262.
[10] Blanca González Rosas, "1968, detonante del arte contemporáneo mexicano", en *México, su apuesta por la cultura*, *op. cit*., p. 57. La etapa de enfrentamiento se dio de 1968 a 1972; las subsecuentes que marca la autora, para las artes plásticas, son tolerancia gubernamental a las propuestas emergentes (1973-1978) y cooptación de las inquietudes juveniles (1978-2000).
[11] Irma Fuentes, *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*, CENIDI Danza, INBA, México, 1995, p. 65.
[12] Hugo Cerón Anaya, "El imaginario colectivo, Cuba y la democracia en 1968", en *Sólo historia. Luchas democráticas del siglo XX*, año 2, núm. 14, INEHRM, México, julio-septiembre 2001, p. 69.
[13] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. 4, *op. cit*., p. 426.
[14] *Ibidem*.

satisfizo a sus creadores, que definían su obra como un "fenómeno literario y contracultural" más complejo.[15]

En el cine se dieron producciones estatales que pretendían dignificar a las instituciones y fortalecer la versión oficialista de la historia. Hubo quienes promovieron el cine de autor; otros más produjeron las películas "nudistas" o sobre la "juventud desenfrenada", copia de modelos norteamericanos. Se impulsaron los cine clubes en medios intelectuales, y a fines de los años sesenta algunos jóvenes directores iniciaron la creación de un nuevo cine mexicano experimental, cuyo producto fue, entre otros, la famosa película *Los caifanes* (1967, guión Carlos Fuentes y Juan Ibáñez).

Al teatro llegaron las nuevas tendencias, tardíamente pero con gran impacto; por ejemplo, el "antiteatro" de Becket o Ionesco traído por Alexandro Jodorowsky, y sus propias obras y *happenings*, "una explosión saludable", pues "el sector de clase media ansioso de vida cosmopolita ve en Jodorowsky un acceso, violento y pánico, a la modernidad".[16]

En las artes plásticas, finalmente las nuevas tendencias, que habían sido repudiadas por más de cuarenta años y formadas "al calor de la oposición"[17] a la escuela mexicana del muralismo, entraron en el recinto oficial de la cultura. En 1966 el INBA presentó la exposición Confrontación 66, cuyas obras llevó a la Expo „67 de Montreal. No obstante, la nueva pintura mexicana siguió luchando por su reconocimiento; todavía en 1970 un grupo de artistas exigió, en el llamado "asalto al palacio de mármol de Bellas Artes", que se prohibiera atacar a la vieja escuela.[18]

La titularidad de la SEP recayó en Agustín Yáñez (1904-1980); la de la Subsecretaría de Asuntos Culturales, en Mauricio Magdaleno (1906-1986). Ambos eran escritores muy reconocidos y funcionarios públicos con amplia experiencia, además de haber ocupado cargos de elección popular: artistas-funcionarios que ejemplificaban el perfil del profesional de la cultura y educación en el México moderno.

El estudioso de la literatura José Luis Martínez (1918), quien también tenía las características anteriores), fue nombrado director del INBA; en enero de 1965 designó a Clementina Otero de Barrios jefa del Departamento de Danza. Luego de haber desarrollado una "brillante carrera teatral", esta "mujer dinámica, un tanto hosca, inteligente y serena" se encargó de dirigir las políticas culturales del sexenio en materia de danza y "tendió un criterio de apertura a los valores mexicanos".[19]

[15] José Agustín, *Tragicomedia mexicana II*, Ed. Planeta, México, 2001, p. 35.
[16] Carlos Monsiváis, *op. cit*., p. 475.
[17] Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes 1910-1970", en *Historia general de México*, vol. 4, *op. cit*., p. 301.
[18] Jorge Alberto Manrique, "Arte contemporáneo", en *Historia de México*, vol. 12, *op. cit*., p. 2854.
[19] Cristina Mendoza, "Clementina Otero de Barrios y la danza en México", en *Catálogo de obra*, INBA, México, 1989.

## II. El medio oficial

### 1. Instituto Nacional de Bellas Artes

El nombramiento de Clementina Otero fue bien recibido. En la prensa se dijo que, aunque pertenecía al área de teatro, tenía amplios conocimientos en danza: había visto de cerca el trabajo de directores y coreógrafos en Estados Unidos, como Lincoln Kirstein, Martha Graham, George Balanchine, José Limón y Doris Humphrey. Se pronosticaba que la danza se beneficiaría "por el hecho mismo de que no es bailarina profesional y llega allí sin compromisos ni aversiones, movida sólo por el deseo de impulsar el ballet clásico y formar desde la niñez a los futuros danzarines".[20]

En febrero la flamante jefa del Departamento de Danza dio a conocer su plan de trabajo, que abarcaba la formación de tres compañías, una por cada especialidad (la clásica, la moderna y la de folclor "y regionales").[21] En la medida en que ninguna compañía dependía del INBA formalmente, la iniciativa fue vista con buenos ojos, en especial por el grupo de "modernos", la mayoría de quienes había quedado a la deriva tras la desintegración de la compañía oficial en 1963. De ese grupo, Guillermo Arriaga consideró que los proyectos oficiales permitirían rescatar a la danza moderna y "evitar su liquidación completa".[22] Luis Bruno Ruiz se declaró a favor de la iniciativa, pues sólo "el gobierno tiene la fuerza económica y la autoridad suficiente" para el rescate; al igual que el resto de los integrantes del campo dancístico, mencionaba al Ballet Folklórico de México (BFM) como la única compañía impulsada por el gobierno,[23] lo que no era cierto del todo, pues éste mantenía su independencia así recibiera algunos apoyos estatales. En términos generales, opinaba el cronista, "se nota una desorientación en nuestros grupos de danza clásica y moderna" y expresaba la esperanza de que el nuevo gobierno pusiera "un remedio a esta anomalía que conduce al „error artístico‟".[24] Sobre la danza moderna, Luis Bruno Ruiz señalaba su posible desaparición, pues sólo el Ballet Nacional seguía trabajando; creía que "el nuevo director del INBA promoverá el renacimiento de esa importante escuela artística".[25]

Hans Sachs hizo un diagnóstico muy negativo de la danza, la cual, junto con el resto de las artes en el país, tenía una "deprimente trayectoria". Planteó la necesidad de abrir una discusión, "de lo contrario continuaremos víctimas de la „política del avestruz‟ que se ha venido siguiendo en el

[20] Franz Mont, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 21 de febrero de 1965, p. 10.
[21] "Proyectan compañías de danza en el INBA", en *Cine Mundial*, México, 9 de febrero de 1965.
[22] Guillermo Arriaga en Ramón Ortiz González, "Sólo hay indiferencia para la danza moderna mexicana", en *Cine Mundial*, México, 7 de marzo de 1965.
[23] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México 14 de marzo de 1965.
[24] Luis Bruno Ruiz, "Balance de la danza y el ballet en 1964", en *Excélsior*, México, 10 de enero de 1965.
[25] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 11 de enero de 1965.

ambiente artístico mexicano". Para él, el INBA en su conjunto tenía deficiencias, pero el departamento "peor parado" era el de Danza, "que durante el último sexenio sufrió una tan anárquica desmembración que se antoja como si deliberadamente se hubiera hecho un plan para destruir el que fuera hace unos lustros el más fecundo de los departamentos". En lo referente a la educación artística, Sachs opinaba que su bajo nivel se debía a la "profunda crisis experimentada en el terreno profesional", donde se habían tomado medidas "torpes y contraproducentes" que habían llevado a la dispersión de los bailarines profesionales que trabajaban en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) como maestros, restándole a esa escuela "muchos de sus mejores elementos". Los grupos profesionales, apuntaba, habían sufrido un golpe con la supresión "irresponsable" del Ballet de Bellas Artes,

so pretexto de que se formaría el Ballet Clásico de México, que no era sino un refrito del antiguo Ballet Concierto, producto a su vez de una selección de academias para señoritas que pululan en nuestra capital. Como el Ballet Clásico "tampoco dio resultado", también se le suprimió, esgrimiendo esta vez el peregrino argumento de que apenas los bailarines habían visto su posición asegurada (?) se habían dado al descuido, como si una vocación pudiera destruirse simplemente con un pequeño subsidio como el que les concedía el INBA y que en la actualidad apenas alcanza para algo más que algunos insignificantes gastos menores. Es verdaderamente doloroso observar la forma como se destruyó el que fuera conspicuo movimiento de la danza moderna mexicana.[26]

Además, Sachs temía la "amenaza sexenal" que volvía a cernirse sobre la danza, pues como sucedía en cada cambio de régimen, se había modificado el "equipo burocrático llamado „de confianza" y que a la postre resulta de desconfianza, por los pésimos resultados que algunas gestiones suelen arrojar en materia artística". La "amenaza" se perfilaba porque no se había dado a conocer un programa de acción definido en el área de danza ni había señales claras de que se rescataría al arte "del deplorable estado de abandono y decadencia" en que, según él, se encontraba.[27]

Afirmaba que dos tipos de razones tenían en crisis a la danza: artísticas y educativas. Las primeras, "la expresión coreográfica" estaba en una decadencia "inverosímil" (la única "nota positiva" era el BFM); se añoraba "con lágrimas en los ojos" el periodo nacionalista de la danza. El nivel profesional de los bailarnes se había perdido por el retiro de "becas", sin las cuales no podían dedicarse exclusivamente a su actividad. En cuanto a la educación, decía que la ADM era deficiente y sólo podía impartir "enseñanza elemental", no profesional.[28]

[26] Hans Sachs, "Revista musical. Danza, teatro y artes plásticas", en *El Universal*, México, 17 de enero de 1965.
[27] Hans Sachs, "Reaparece el Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 25 de abril de 1965.
[28] Hans Sachs, "Revista musical. Crisis y drama de la danza mexicana", en *El Universal*, México, 26 de septiembre de 1965.

Por su parte, Evelia Beristáin recriminaba que el apoyo oficial se diera exclusivamente a la danza folclórica, en contraposición a lo sucedido en el periodo en que Carlos Chávez y Miguel Covarrubias habían impulsado a la danza moderna (sexenio de Miguel Alemán).[29] Felipe Segura aceptaba la carencia de apoyos gubernamentales, pero sostenía que si el género folclórico los había conseguido, se debía a los méritos de Amalia Hernández, quien había trabajado duramente; luego el INBA había querido apoderarse de su crédito.[30] Aun Gloria Contreras, que se hallaba fuera del país, opinaba que todas las compañías dancísticas mexicanas vivían en “precarias condiciones”, con excepción del BFM.[31]

La revista *Siempre!* publicó un artículo sobre la danza moderna y sobre el hecho de que parte de sus artistas tuvieran los ojos puestos en su pasado nacionalista. Según Alberto Domingo, algunos bailarines habían cambiado “por pereza, el duro ejercicio de la danza por la fácil coreografía de la televisión super comercializada” o eran “los sabios conservadores que se quedaron aferrados a los egregios caramelos de *El lago de los cisnes*”. Estaba de acuerdo en que la época nacionalista había sido un momento “magnífico e inteligente”, resultado del impulso y financiamiento oficiales y de la conjunción de esfuerzos de grandes artistas de todas las artes. Sin embargo, eso había terminado y “el apoyo oficial total se dio al folclor, haciendo de él un negocio espectacular y muy jugoso”, mientras que la danza moderna quedaba “condenada a la oscuridad, al silencio, al aislamiento”. Ello no le había impedido continuar en su búsqueda, disciplina y entusiasmo, de donde surgían nuevos bailarines y grupos.

El periodista afirmaba que la poca educación que existía para apreciar la danza moderna y la falta de “publicidad llamativa” habían ocasionado el retraimiento del público. Se sumaba a estos defectos la concepción generalizada de que “sólo bailando de puntas se hace arte respetable” y el resto son “contorsiones absurdas”. Contra estas ideas, decía que el ballet había caído en “lo monótono” y perdido “elocuencia”, convirtiéndose en “mera gimnasia” o “un pastel lindo, con mucha crema”. Afirmaba que “los pasos” del ballet se habían incorporado a la danza moderna (“bastaría ver los *jetés* de Paul Taylor” para convencerse de ello), y que los hallazgos de ésta eran retomados por el ballet:

[29] Evelia Beristáin en Jaime Salinas, “Evelia Beristáin ha logrado el milagro de la resurrección”, en *El Sol de México*, México, 16 de diciembre de 1965.
[30] Felipe Segura en Nicolás Reyes, “Otero, Arriaga y Segura dicen: la danza mexicana contempla su renacimiento”, en *El Heraldo de México*, México, 21 de noviembre de 1965, pp. 3 y 4.
[31] Fernando Díez de Urdanivia, “Voluntad y ballet. Gloria Contreras”, en *El Heraldo de México*, México, 27 de agosto de 1967, pp. 6-7.

Quite las puntas antinaturales, antiestéticas y todo lo del ballet clásico se da en la danza moderna, que además tiene amplio vuelo de torso, juego amplio de cadera, juego libre en el piso, juego de brazos variadísimo, expresividad suma, para darse cuenta de que no se ha ido para atrás, sino que se ha avanzado con fuerza, con imaginación, con riqueza. Los intentos de incluir en el clásico los *pliés* peculiares, los juegos de piso, las contorsiones desencorsetadas, los movimientos cálidos de la danza moderna demuestran que, al contrario, es el ballet blanquito el que está desempolvándose, tratando de tomar aire fresco con ello antes de que el anquilosamiento total le llegue.[32]

Guillermo Keys dijo que la danza sufría "la peor crisis de su historia". En el caso de los bailarines, no percibía a ninguna "gloria mundial" porque carecían de entrega total a la danza y su disciplina; no le guardaban veneración y respeto a su oficio; no tenían "la chispa creadora" que resultaba de la reflexión profunda; la vanidad estaba "por encima de la verdadera vocación", y se abandonaban las actividades dancísticas de calidad por otras comerciales y mediocres pero mejor remuneradas.[33]

El dramático panorama que pintaban los especialistas no correspondía con lo que sucedía en el campo dancístico mexicano. El nacionalismo en la danza había sucumbido y se trazaban nuevas líneas en la creación coreográfica, además de que aparecían nuevos grupos y foros que le daban mayor difusión a la danza; por otro lado, la enseñanza dentro de la ADM se profesionalizaba. El estado de la danza, el enfrentamiento entre posturas y corrientes, era similar al que guardaban las artes plásticas: el presente creativo e innovador se veía a la sombra de la etapa nacionalista de la danza, así como los pintores tenían encima el peso del arte "oficial" en que se había convertido el muralismo.

El debate prosiguió a lo largo del sexenio, así como los suspiros por la pasada como una época "mejor", en que sí se habían obtenido grandes logros artísticos; en el otro bando, se defendían los cambios en la concepción técnica, creativa y organizativa de la danza y sus grupos. El debate transcurrió libremente y aun fue aceptado por el Departamento de Danza del INBA: en septiembre de 1965 Clementina Otero se comprometió a escuchar las sugerencias y críticas a la labor de su dependencia, pues "servirán para el progreso de este arte. Yo lo que deseo es que la danza y el ballet mexicanos tengan la dignidad que se daban en el momento prehispánico. El ballet clásico necesita apoyo moral y económico de las autoridades, así como la danza moderna, que en una época tenía gran importancia en nuestro movimiento balletístico auténtico".[34]

---

[32] Alberto Domingo, "La vida airada. Danza moderna: frescura, gracia, elocuencia", en *Siempre!*, núm. 903, México, 14 de octubre de 1970, p. 55.
[33] Guillermo Keys en M.A.M., "La danza en la Olimpiada", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 31 de marzo de 1968.
[34] Clementina Otero de Barrios en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 2 de septiembre de 1965.

Más allá de los planes del INBA y del Departamento de Danza, éstos debieron seguir lineamientos trazados desde la SEP, como la promoción que hizo Agustín Yáñez de diversos programas relacionados con el arte y la educación. Fue el caso del Plan General de Difusión Cultural, según el cual el INBA se encargaría de difundir todas las artes entre los estudiantes de "segunda enseñanza",[35] lo que era una manera de involucrar a los artistas con el sistema educativo nacional. También dentro del área de difusión, se mantuvieron los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional, dirigidos por Efrén Orozco y organizados por la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP, el INBA y la Unidad Artística y Cultural del Bosque (UACB).[36] Orozco era el representante del Consejo de Promociones Artísticas Populares, encargado de la programación del Auditorio Nacional, y desde mediados de 1966, del Teatro del Bosque, nueva sede de los Domingos. En el transcurso de 1967 esa temporada fue "lamentablemente extinta por razones que el público habitual ignora",[37] pero se retomó más tarde para continuar hasta finalizar el sexenio.

Otro programa de la SEP fue el de la sección de Educación Artística del INBA en 1966, que comisionó a 25 maestros de danza para difundir su disciplina en escuelas primarias y secundarias de la SEP y en las de Iniciación Artística del INBA. Los maestros prepararon festivales, producto de su "cruzada divulgatoria".[38]

En cuanto a la incidencia del INBA en el ámbito internacional, en 1965 el Departamento de Danza comisionó a Nieves Paniagua para llevar a cabo un plan de difusión de danza folclórica por medio de las embajadas acreditadas en México. Para tal efecto Paniagua impartió clases en las sedes diplomáticas de Estados Unidos, Israel, Indonesia, Dinamarca, Haití, Japón, Colombia, El Salvador y Ghana,[39] además de recibir el cargo de jefa de Relaciones Públicas del Departamento.

Otro asunto que debía atenderse era la construcción de un teatro exclusivo para la danza, antiguo reclamo de la comunidad dancística; cronistas y artistas pensaban que valía la pena un esfuerzo en ese sentido, y también Clementina Otero trabajó para conseguirlo. De igual manera, siguiendo la tónica sexenal de los festivales, organizó cinco de danza; coordinó la abundante actividad de 1968, y promovió cuatro concursos nacionales de danza, con la participación de grupos de todo el país. Festivales y concursos fueron distintivos de su gestión, aparte de la oficialización de la compañía de ballet fundada en 1963.

[35] "Difusión cultural en las escuelas secundarias", en *El Nacional*, México, 4 de abril de 1965.
[36] Virginia Guillén Barrios Gómez, "Recortes por Doña Tijeras", en *El Heraldo de México*, México, 28 de junio de 1966.
[37] Franz Mont, "El ballet y la danza, en la capital, en 1967", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1968, p. 10.
[38] Susana Schendel, "Y para hoy...", en *El Nacional*, México, 14 de abril de 1966.
[39] Currículum de Nieves Paniagua, archivo CENIDI Danza, INBA, México.

**2. Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC)**

Para bien de la continuidad de los proyectos, Miguel Álvarez Acosta fue ratificado como director del OPIC de la Secretaría de Relaciones Exteriores; participó muy activamente en el campo artístico nacional e internacional, e incluso consolidó sus propios teatros para difundir el trabajo de diversas artes.

Siguiendo sus planes de finales del sexenio anterior, en marzo de 1965 Álvarez Acosta inauguró la galería y teatro Casa Internacional de la Paz (antes teatro Ariel), adaptados para difundir las manifestaciones artísticas. Entre los primeros espectáculos presentados estuvo el homenaje a México del Conjunto Folclórico Aires Tableños, de Panamá.[40]

A mediados de 1965 se regularizó la programación de la Casa de la Paz, que empezó a publicar una revista con el mismo nombre. Cuando Álvarez Acosta la presentó, dijo que el objetivo era mantener una programación variada semanalmente: los domingos, matinée, y ópera y opereta por las tardes (después sería foro de niños, cine y "foro diverso");[41] los lunes, teatro; los martes, jazz; los miércoles, cine internacional; los jueves, conciertos y recitales; los viernes, la compañía de danza folclórica Danzas y Cantos de México, residente del teatro y dirigida por Héctor Fink, y los sábados, espectáculos de danza, generalmente de la otra compañía residente, el Ballet México Contemporáneo, dirigido por Farnesio de Bernal y después por Rosa Reyna. Además de las artes escénicas, las plásticas fueron difundidas en exposiciones montadas en la sala contigua al teatro, cuyas piezas se renovaban cada mes.[42]

Como resultado de su labor, en 1965 la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música otorgó al OPIC el Primer Premio de Promociones "por su calidad, permanencia y espíritu de propaganda artística" y calificó a la Casa de la Paz como "una institución que opera sin propósito de lucro y estimula a las nuevas generaciones de mexicanos y extranjeros" (el premio se entregó el 5 de marzo de 1966).[43]

El director artístico de la Casa de la Paz era Roberto Cirou; cada espectáculo y día tenía un coordinador, encargado de la programación. Los coordinadores de danza eran Héctor Fink, para la folclórica, y Farnesio de Bernal, para la clásica y moderna (a partir de 1966, Rosa Reyna).

[40] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 18 de abril de 1965.
[41] Miguel Álvarez Acosta, *Revista Casa de la Paz*, segunda época, vol. 2, núm. 7, México, 4 a 17 de abril de 1966.
[42] Miguel Álvarez Acosta, "Presentación", en *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 2, México, 9 a 22 de agosto de 1965.
[43] *Revista Casa de la Paz*, segunda época, vol. 2, núm. 8, México, 2 a 15 de mayo de 1966.

La actividad fue permanente; la Casa se consolidó como un foro importante, "gracias a la amplitud de criterio, en la casa de la juventud, del experimento y de las mejores intenciones para renovar el panorama artístico nacional".[44] Su éxito, así como el reconocimiento del público y la prensa, llevaron a Álvarez Acosta a fundar en octubre de 1966 otro teatro, siguiendo el modelo de la Casa de la Paz, el Antonio Caso, que se convirtió en la Nueva Casa de la Paz, situada en el reluciente conjunto habitacional Tlatelolco (cuyos departamentos podían adquirirse con 12,500 pesos de enganche y mensualidades de 1,186 pesos).[45]

Álvarez Acosta presentó esa sede del OPIC como "un nuevo escenario que se dedica al pueblo y a la hermandad de las culturas de América y el mundo" y que seguiría los mismos lineamientos de la Casa de la Paz de Cozumel 33: un teatro "levantado por el gobierno de la República" que no se rentaba al artista sino que se le entregaba y "jamás pidió adhesiones, ni aplicó censuras, ni rompió jerarquías"; en él se lograba una "identificación auténtica y natural entre el público y sus artistas". Su organización sería la misma, con programación fija semanal: los viernes (después lunes) danza, con la coordinación de Rosa Reyna, y los martes danza folclórica, con la de Héctor Fink, además de espectáculos de teatro, conciertos, cine, foros diversos, pasatiempos y jazz. En las primeras dos semanas actuaron el Ballet Concierto, la Pantomima Esencial Danza y Rock con el Grupo Tarot, y Danzas y Cantos de México.[46]

---

[44] Fidelio, "El Canelo transfigura el folclor mexicano", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1965.
[45] Publicidad en Revista *Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, CONAPROC, México, 12 al 25 de octubre de 1966.
[46] Miguel Álvarez Acosta, "Presentación", en *ibidem*.

**III. Discusiones sobre la danza escénica**

La revolución sexual de la década trajo como consecuencia un relajamiento generalizado en las conductas del cuerpo y una mayor aceptación social a los bailarines. En la medida en que el país ha estado dentro de la órbita de Estados Unidos, muchos de los cambios que allá se verificaron influyeron sobre México; uno de ellos, el desvanecimiento de las fronteras entre sexos y las actividades "propias" de cada uno. Esto, que repercutió en una relativa mayor apertura hacia la danza masculina, venía acompañado de la difusión de grandes figuras del ballet como Rudolf Nureyev y Maurice Béjart; el relajamiento de algunas convenciones en el vestuario que apelaba a "la celebración del cuerpo natural", y el acercamiento directo a diversos públicos (como en los danza-debates que organizaba el Ballet Nacional y otras formas de diálogo de las demás compañías). Todo ello le otorgó mayor legitimidad a la danza masculina, a diferencia de lo que había sucedido en la década de los cincuenta en México.

Sin embargo, se seguía considerando "extraños" a los bailarines varones, así como su actividad. Hay que recordar que en 1963, cuando se formó el Ballet Clásico de México, uno de los requisitos que la crítica exigía para garantizar su triunfo era una efectiva "selección de varones, muy varones, o vamos a fracasar".[47] Esa característica sí se les veía a compañías extranjeras, como el Ballet Bolshoi, en el cual "la *ballerina* era la personificación de la gracia, la ligereza, la delicadeza; en tanto [el bailarín] es el alarde de fuerza y virilidad [...] Este contrapunto entre hombres y mujeres, que se mantiene siempre en todas las obras, es uno de los mayores atributos del ballet soviético".[48]

Así que en la época, luego de haber sufrido durante años el desprecio a su actividad, los bailarines y maestros mexicanos, especialmente de danza clásica, debieron legitimar socialmente su trabajo. Para objetar los prejuicios recurrieron, como en otras partes del mundo, a reivindicar la dimensión atlética de la danza y proponer su introducción en las escuelas públicas para niños y jóvenes.

Algunos de los planteamientos más importantes fueron los de Felipe Segura, quien proponía difundir masivamente la danza y sus beneficios. Opinaba que debía impartirse educación dancística en los últimos años de las escuelas primarias y en las secundarias como "complemento del deporte", lo que además serviría para descubrir talentos y romper con barreras y complejos "que detienen a la juventud en su formación física". Para él, la demanda de bailarines que tenía el BFM había atraído a

---

[47] A.C.M., "Atisbos musicales. ¿Mejora de veras nuestro ballet clásico?", en *Atisbos*, México, 22 de noviembre de 1963.

[48] Julio Lazeta, "En Bellas Artes. Triunfo de apoteosis del Ballet Bolshoi de Moscú", en *La Prensa*, México, 22 de diciembre de 1963.

numerosos jóvenes, pero que no poseían una formación en ballet clásico, por lo cual su calidad era menor o se les rechazaba en este último género. Aseguraba que el ballet clásico era una "materia obligatoria, sea folclor, español o hindú; independientemente de ser una manifestación artística, contribuye al desarrollo del organismo, le da disciplina y armonía".[49]

También Guillermo Keys consideraba que la danza debía ser una materia obligatoria en las escuelas secundarias, sin que los jóvenes tuvieran necesariamente una "gran sensibilidad artística". La danza les ayudaría a "apreciar la belleza plástica de la maquinaria más perfecta que haya producido la naturaleza: el cuerpo humano"; por medio de ella podrían conservarlo y desarrollarse física y espiritualmente, aumentando sus logros en los deportes. La danza como parte de la enseñanza en todas las escuelas permitiría sensibilizarse para la apreciación de la plástica, rítmica y demás artes, y liberaría a los varones de "los mexicanísimos complejos de macho, sabiendo que pueden combinar la musculatura de un Hércules con la belleza y la gracia en movimiento de la escultura griega del tiempo de los clásicos".[50]

Por su parte, Sonia Castañeda opinaba que la danza sufría "la carencia del elemento masculino", lo cual constituía "un problema importantísimo". La explicaba con el "tabú con que miran los padres el que sus hijos entren a estudiar ballet", que ocasionaba que en el país hubiera "pocos bailarines buenos".[51]

Gloria Contreras también expresó que la danza "es un arte sofisticado" que requería recursos económicos y por esa razón sólo florecía en países ricos, con "hambre de cultura, no de pan". Dijo la coreógrafa que en el INBA se trataba a los bailarines como "seres inferiores de la sociedad, con sueldos de hambre" y de esa manera "el arte no puede florecer". Se precisaba un líder que acabara con las rivalidades entre los géneros dancísticos, para centrarse en el trabajo y dejar de lado los enfrentamientos; "en México el bailarín está hambriento y agotado. Baila y da clases. El bailarín mexicano es abnegado, capaz; puede hacer mucho, pero la indiferencia de la sociedad no se lo permite". Por ello en el país el arte dancístico estaba "reducido a determinadas clases sociales". Se consideraba "despectivo el ser bailarín, cosa que en otros países es un honor", pero en México "como

---

[49] Felipe Segura en Miguel Ángel Medellín, "El Ballet de México", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 10 de marzo de 1968, p. 3.
[50] Guillermo Keys en M.A.M., "La danza en la Olimpiada", *op. cit.*
[51] Sonia Castañeda en Bruno Sanjuán, "Es tiempo de olvidarnos del ballet clásico. Entrevista con Sonia Castañeda", en *El Universal*, México, 25 de agosto de 1968.

los sueldos son inocuos, los hombres no se dedican a ello, entre otras cosas, por lo mal pagados, así como por la fama de homosexualismo existente".[52]

Había otro tipo de cuestionamientos a la danza moderna, y sus defensores trataban de contrarrestar la idea de que era "inmoral". Luis Bruno Ruiz publicó una ilustrativa nota justificando especialmente a las bailarinas, quienes usaban "atrevidos vestuarios y cierta libertad de movimientos „realistas‟". Para él, "la bailarina se torna moral cuando es imagen de un tema de gran aliento espiritual o profunda fuerza humana, cuando la danza tiende a cumplir su finalidad estética"; "torcer la intención estética del ballet romántico, o la sublimación de lo humano en las obras realistas" denotaba "pobreza de sentimientos y de cultura". Afirmaba que el cuerpo era "el más respetable templo de las nobles ideas de confraternidad y quien cultiva la danza debe emplear ese templo para difundir la verdadera belleza en la Tierra".[53]

Confirmando esas ideas conservadoras sobre la danza, en 1971 Laura Urdapilleta declaró a Miguel Guardia que su familia se había opuesto a que se convirtiera en bailarina, "porque se supone que quien se dedica a la danza es inmoral". Dijo que con su carrera había demostrado que para la danza se requería "algo más que juego: se necesitan horas y horas de estudio y de práctica, una seriedad a toda prueba y una vida, si no puritana, limpia, a toda prueba".[54]

Amalia Hernández también dio su punto de vista sobre el tema. A principios de los años sesenta dijo que había una idea tergiversada sobre bailarinas y bailarines, reputadas ellas "niñas coquetas" y ellos "maricones". Opinaba que esa idea tenía relación directa con la desventajosa posición social de la danza, a pesar de que había logrado "con nuestro esfuerzo [seguramente refiriéndose al BFM], ocupar un puesto importante dentro de la vida artística mexicana".[55]

---

[52] Gloria Contreras en Miguel Ángel Medellín, "La danza es un arte sofisticado", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 8 de septiembre de 1968, p. 11.
[53] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 25 de mayo de 1965.
[54] Miguel Guardia, "Laura Urdapilleta", en *El Día*, México, 19 de junio de 1971.
[55] Amalia Hernández en Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960.

## IV. Los clásicos a mitad del sexenio

### 1. La compañía "seudo oficial": el Ballet Clásico de México con Michael Lland

Al comenzar el sexenio el Ballet Clásico de México vivía una ambigua situación: sus integrantes seguían trabajando en el estudio y tomaban clases diarias en instalaciones del INBA, con maestros contratados por el Instituto. Sin embargo, en julio de 1964 los bailarines habían recibido su último sueldo, ahora no eran retribuidos por su trabajo. Por esa razón eran y no la compañía oficial del INBA, y eran y no una compañía independiente.

En marzo de 1965 se reincorporó al Ballet Clásico de México el maestro Michael Lland, con un sueldo del Instituto,[56] lo que fue posible gracias a las gestiones de los bailarines. Según Jorge Cano, con Lland dio inicio "la segunda etapa" de la compañía, caracterizada por el estímulo que recibió del "a veces explosivo" maestro y director, y porque todo volvió a "caminar sobre ruedas", excepto la falta de sueldos a los integrantes, quienes repartían equitativamente los ingresos de las funciones.[57]

En marzo de 1965 se anunció que el presupuesto que manejaría el Departamento de Danza del INBA era tan reducido "que sólo cubrirá la mitad de las temporadas" del año anterior, lo que implicaba para la compañía semi oficial dar sólo dos temporadas anuales. Luis Bruno Ruiz dudaba de que en esa "precaria situación" se garantizara su permanencia, y mencionaba la "desbandada de artistas" que ya se iniciaba, como las salidas de Marcos Paredes, que se había integrado al American Ballet Theatre (en realidad Paredes se había marchado con anterioridad), Nellie Happee, al Ballet Folklórico de México, y Laura Urdapilleta, temporalmente, al Ballet Nacional de Guatemala dirigido por Anton Dolin.[58]

Jorge Cano dijo al respecto que el subisidio que la compañía tuvo en sus orígenes sólo duró ocho meses (de noviembre de 1963 a julio de 1964); de agosto a diciembre de 1964 habían trabajado sin él, aunque habían recibido el dinero de taquilla de las dos funciones que dieron hacia finales del año. Para 1965 el nuevo gobierno les había restablecido "parte de la subvención, no toda", lo que él traducía como signo de estabilidad para la compañía, nunca de burocratización, "como han dicho por ahí". A diferencia de lo que sostenían otros artistas (como Carlos Gaona), para él el talento y trabajo del bailarín exigían "cierta tranquilidad económica" para dedicarse de tiempo completo; además, un mayor número de maestros, pues para él no era suficiente Michael Lland.

---

[56] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 15 de febrero de 1965.
[57] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. I, INBA-Escenología, México, 2002, p. 920.
[58] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1965.

En esos momentos la dirección de la compañía (formada por 23 bailarines) recaía en un consejo formado por Ana Mérida, Antonio López Mancera, Sonia Castañeda, Laura Urdapilleta, Roberto Turbin (administrador) y Lland. Ya no aparecían Nellie Happee ni Tulio de la Rosa, quienes habían realizado una importante labor en el arranque como bailarines, maestros y coreógrafos, y también en el área directiva. Ambos estaban trabajando en otras compañías; Happee en el BFM y De la Rosa en la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana.

Originalmente, Lland había llegado a México en 1965 contratado por el INBA para impartir clases a todos los bailarines interesados, sin importar a qué compañía pertenecieran;[59] sin embargo, fue incorporado al Ballet Clásico de México no sólo como maestro, sino también como director artístico. Ésta fue una decisión acertada que permitió que una gran personalidad del ballet hiciera aportaciones, pero trazó una forma organizativa que impidió que se consolidara la compañía, pues el cargo de director artístico fue ocupado por varios coreógrafos invitados que trabajaron en ésta durante el sexenio.

A diferencia de lo sucedido hasta entonces, el Ballet Clásico de México estaba democratizándose; según Cano, había total transparencia en el manejo de los salarios: "en el ballet siempre estamos pensando que no se nos hace justicia en la cosa artística o en la cuestión monetaria. Sin embargo, esta última sospecha se ha eliminado de nuestra compañía, porque allí sabemos cuánto gana exactamente cada uno y no hay pagos por debajo de la mesa. Asimismo, se informa a los miembros de los gastos y decisiones que se toman".[60] Esto rompía total (y momentáneamente) con las políticas impuestas desde el Departamento de Danza, como había ocurrido en el sexenio anterior, con Ana Mérida a la cabeza.

A pesar de la ambigüedad, reducido presupuesto y peligro de desintegración, los bailarines del Ballet Clásico de México no dejaron de trabajar. En las temporadas de ópera de 1965 participaron Socorro Bastida, Susana Benavides, Tania Álvarez, Carola Montiel, Maya Ramos, Bettina Bellomo, Francisco Martínez y Flavio Zarzoza; junto con alumnos de la ADM actuaron en las óperas *Orfeo* y *Eurídice*, con coreografía de Josefina Lavalle.[61]

En abril de 1965 se anunció con una amplia campaña de publicidad la próxima temporada del Ballet Clásico de México, que se presentaría con López Mancera y Cristina Sierra al frente; así, de

[59] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 31 de marzo de 1965.
[60] Jorge Cano en Raúl Cosío, "Las condiciones de la danza mexicana. Jorge Cano", en *Ovaciones*, México, 10 de octubre de 1965, p. 6.
[61] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 20 de marzo de 1965.

nuevo recibía “en sus filas a los bailarines clásicos para volver a integrar lo que habrá de convertirse en la compañía oficial del INBA”.[62] Se trataba a ésta como si hubiera desaparecido, lo que oficialmente casi había sucedido, aunque en la práctica los bailarines no la abandonaron y su esfuerzo la mantuvo.

En abril también se anunció la gira del Ballet Clásico de México por Guanajuato, llevando obras como *Las sílfides* y *El lago de los cisnes*, luego del recorte presupuestal impuesto por el Departamento de Danza a la compañía, lo que había causado que ésta “detuviera su progreso”.[63] Hans Sachs festejaba su regreso a los foros y exigía que volviera a “hacerse institucional, gozando de la protección y subsidio permanente del INBA, tal como debe ser normalmente por la calidad de patrono que tiene el INBA en esos dominios, por los méritos propios que el grupo coreográfico posee y por el entusiasmo de sus elementos”.[64]

La temporada de abril en el PBA recibió una extensa difusión, basada sobre todo en la *prima ballerina* Laura Urdapilleta, expresión del *star system* que regía en el arte mexicano (copia de modelos extranjeros), que enalteciendo a las grandes figuras atraía al público. Expresiones como “no tenemos frases para describir la fuerza, el aplomo, la seguridad y el dramatismo de esta bailarina” aparecieron en los diarios; se hablaba de toda una personalidad de la danza y la cultura; era noticia como personaje famoso de la prensa, teatro y televisión. Se consideraba que era un orgullo para México que “Laurita” hubiera sido elegida por Dolin para bailar en Guatemala, y que William Dollar le hubiera autorizado bailar su obra *El combate*, privilegio que sólo Lupe Serrano y Melissa Hayden tenían en el mundo.[65]

Una de las novedades anunciadas para esa temporada fue la reposición de la obra de Josefina Lavalle *Danza para cinco palabras* (1962), que acertadamente la salvaba de “los panteones del olvido”.[66] En la prensa se afirmó que la coreógrafa tomaría a la compañía como “medio complementario y lo adapta con la danza moderna para formar un estilo que le permite ampliar la representación de sus novedosas ideas”. Esta unión de técnicas, “uno de los mayores anhelos de Lavalle”, suponía “la formación integral del bailarín mexicano, lo que le permitirá avanzar con mayor libertad por los caminos del arte hacia el logro de una auténtica danza mexicana basada en la cultura y desarrollo actual de México”.[67] El concepto de la unión de las técnicas no era exclusivo de Lavalle, muchos otros artistas (como Nellie Happee y Sonia Castañeda), además de varios críticos, tenían la

[62] “Temporada con el Clásico de México, pronto”, en *Cine Mundial*, México, 1 de abril de 1965.
[63] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 5 de abril de 1965.
[64] Hans Sachs, “Reaparece el Ballet Clásico”, en *El Universal*, México, 25 de abril de 1965.
[65] “Actuará en Bellas Artes”, en *Excélsior*, México, 19 de abril de 1965, p. 10-B.
[66] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 25 de marzo de 1965.
[67] “Ballet de Josefina Lavalle”, en *Excélsior*, México, 24 de abril de 1965, p. 4-B.

misma visión, pero era importante que precisamente la directora de la ADM lo señalara, y además lo llevara a la práctica en la escuela modificando la educación dancística, hacia una "integral".

Sobre ese concepto, en 1964 Laura Urdapilleta expresó que la danza moderna debía contar con una compañía oficial como la de clásico y alcanzar el nivel logrado durante las visitas de José Limón y Anna Sokolow en 1961: "Me gusta la danza moderna y considero que teniendo bases menos limitadas tiene mayor campo de expresión"; ambos géneros podían hacerse aportaciones entre sí.[68]

La temporada del Ballet Clásico de México en el PBA se inició el 30 de abril y continuó por varios días en mayo. El repertorio presentado fue *Las sílfides* (versión Lland, m. Chopin); *El combate* (c. Dollar, m. Rafaelo de Banfiel); *Danza para cinco palabras* (c. Lavalle, m. electrónica Remi Gassmann), y *Danzas españolas* (c. Jorge Cano, m. Moritz Moskovsky), todas con escenografía y vestuario de López Mancera.

La dirección artística de la compañía recaía en el también *maître de ballet* Michael Lland, y su Consejo Directivo estaba integrado por Celestino Gorostiza, López Mancera, Laura Urdapilleta, Roberto Turbin y Sonia Castañeda. El elenco: los primeros bailarines Urdapilleta, Castañeda y Jorge Cano, además de Susana Benavides, Socorro Bastida, María Eugenia González, Bettina Bellomo, Ruth Noriega, Francisco Martínez, Carola Montiel, Tania Álvarez, Artemisa Pedroza, Noé Alvarado, Héctor Salcedo, Mirna Villanueva, Victoria Larrauri, María Cristina Abad, Maya Ramos, Joyce Vives, Aurelio García, Claudia Trueba, Jenny Johnson, Juan Antonio Rodea y el bailarín huésped Freddy Romero (cortesía del Ballet Nacional de México). Actuaron los alumnos de la ADM Ofelia Medina, Patricia Ladrón de Guevara, Miguel Galetto y Constantino Casanova. Participó la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, bajo la dirección Jorge Delezé. El jefe de producción era López Mancera; la dirección de escena estaba a cargo de Rodolfo Montalvo; el asesor musical era Delezé; el pianista y traspunte musical, Juan González Amador, y la encargada del vestuario, Josefina Piñeiro.[69]

Al debut acudió una amante del ballet, seguidora de la compañía y pieza clave para su formación, la ex primera dama Eva Sámano de López Mateos, acompañada de "su hija Avecita", además del director del INBA, la jefa del Departamento de Danza y Celestino Gorostiza.[70]

Para Luis Bruno Ruiz, el primer programa fue "muy variado"; festejó a Urdapilleta en *El combate*, pues "estuvo maravillosamente centrada en el sentimiento dramático de este tema"; Cano se

[68] "Teme Laura Urdapilleta que la nueva compañía de ballet clásico quede en nada...", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 7 de agosto de 1964.
[69] Programa de mano del Ballet Clásico de México, PBA, México, primer programa, 30 de abril y 1 y 3 de mayo de 1965.
[70] "Debutó en Bellas Artes el Ballet Clásico de México", en *Novedades*, México, 3 de mayo de 1965.

había distinguido como su pareja, y ambos desarrollaron una escena "del más fino y profundo dramatismo". También habían destacado Benavides, Castañeda y Bellomo. Sobre *Danza para cinco palabras* dijo que era un "documento humano que expone la tristeza que nace de la pesadilla de la guerra".[71] Reprodujo un comentario de Lland sobre la compañía: "En México existen artistas que pueden llegar a ser grandes figuras de la danza. Sólo faltan apoyos para estas vocaciones".[72]

Otro cronista hizo referencia a Castañeda en *Las sílfides*, quien tenía "certero instinto artístico e imprime delicados toques a sus personajes en la escena"; y a Urdapilleta y Cano en *El combate* por su "estilo tan personal y su técnica y su brío, que dejan sin aliento al espectador, provocándole una cierta embriaguez ante tal virtuosismo". Afirmó que la compañía había demostrado "grandes progresos en la limpieza y brillantez" de su trabajo.[73]

Por su parte, Ricardo Mungarro reseñó el debut de la compañía señalando el escaso público asistente y lo "atractivo del programa". Para él, en *Las sílfides* no se lograba una "perfecta plasticidad" por errores de coordinación; por sus intérpretes, *El combate* había sido la mejor obra; a *Danza para cinco palabras* le había hecho falta una "escenografía expresiva" y había dado pie a "los más contrastados comentarios"; *Danzas españolas* tenía un estilo "fresco" y los bailarines habían actuado acertadamente.[74]

Rafael Fraga calificó la temporada como un éxito y le pareció que la actuación de la compañía había sido "satisfactoria y de mucho lucimiento". Sin embargo, señaló que los espectadores no respondieron a pesar de la calidad de los bailarines; hubo pocos, pues "el público no gusta de esas revolturas de danzas" y prefería el ballet clásico tradicional. Pedía que se dieran algunas funciones exclusivamente con repertorio de danza clásica, otra de neoclásica y una más de moderna, y no esa "mescolanza". El programa no carecía de interés, habían triunfado las cinco obras y los bailarines habían dado una "brillante actuación". *Las sílfides* había tenido "precisión en las evoluciones"; Urdapilleta y Cano habían hecho una "verdadera creación" en *El combate*; *Danza para cinco palabras* era una "interesante" y "emotiva coreografía"; y en *Danzas españolas* se lucieron Benavides, Bellomo, Cano y Bastida.[75]

Carmen G. de Tapia escribió que en *Las sílfides* se notaba "la mano maestra de Lland", pero al conjunto le faltaba "expresión de gracia y melancólica poesía", aunque Benavides, Castañeda y Cano

[71] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1965.
[72] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de mayo de 1965.
[73] "Inicia su III temporada nuestro Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 4 de mayo de 1965.
[74] Ricardo Mungarro, "Rapsodia. Ballet y sinfónica", en *La Prensa*, México, 4 de mayo de 1965.
[75] Rafael Fraga, "Música. Éxito del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 5 de mayo de 1965.

recibieron numerosos aplausos; en *El combate* Urdapilleta había hecho una "singular creación de su dramático personaje" y Cano había logrado un "depurado sentido dramático y estético"; *Danza para cinco palabras* era un ballet "abstracto como la música, de muy compleja interpretación", y *Danzas españolas* había borrado "el mal sabor del número anterior".[76]

También hubo voces de detractores del ballet y discordantes con la mayoría de las críticas. Para aquéllas, *Las sílfides* era una obra con

> evoluciones –giros, brincos, maromas– que a estas alturas, en vez de parecer etéreos sólo se antojan cursis. Las damas han de parecer libélulas; y los varones, robles. Para lograr eso, se requiere no sólo de una técnica extraordinaria, que permita a ellas cruzar el escenario sin hacer caso de la gravitación y a ellos dar a sus forzados pasos apostura viril, sin el menor amaneramiento, sino sensibilidad exquisita para que brincos y giros y maromas no parezcan circo, sino obra de arte. Cuando se nota el esfuerzo de los músculos tensos, el impulso del salto, la respiración jadeante luego del múltiple giro, eso deja de ser ballet para hacerse gimnasia.

El mismo cronista sostenía que *Danzas españolas* estaba "llena de gracia, imaginación, donaire" y que *Danza para cinco palabras* y su autora habían sido muy aplaudidas; él había aplaudido doblemente a la última, porque Josefina Lavalle "sigue de una guapura escalofriante".[77]

El segundo programa de la temporada del Ballet Clásico de México, los días 7 y 10 de mayo, incluyó *Variaciones* de Nellie Happee y *Vitálitas* de Gloria Contreras, además de los estrenos *Suite* de *La amapola roja* (c. Igor Schwezoff, versión Lland, m. R. M. Gliere) y *Divertimento* (c. Lland, m. Alejandro Glazunov), ambas con escenografía y vestuario de López Mancera.[78]

Para Luis Bruno Ruiz, *Vitálitas* fue "limpiamente interpretado" Urdapilleta se lució; *La amapola roja* era un "mágico poema", y *Divertimento*, un "ballet de alta calidad escénica, digno del mayor elogio por el contenido estético de la obra en la equilibrada arquitectura coreográfica" y su interpretación con "firme profesionalismo".[79]

Según Rafael Fraga, el "positivo éxito" del grupo en su primer programa había sido superado por el segundo, con cuyas cuatro obras había destacado como "digno representante de la danza clásica y moderna" y merecía "amplia ayuda del INBA". *Variaciones* era una "vistosa coreografía"; *Vitálitas* podía "clasificarse por sus movimientos como clásico y moderno", había mostrado al grupo uniforme

[76] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Ballet Clásico de México", en *El Universal Gráfico*, México, 10 de mayo de 1965.
[77] "De puntitas", en *Siempre!*, México, 19 de mayo de 1965.
[78] Programa de mano del Ballet Clásico de México, PBA, México, segundo programa, 7 y 10 de mayo de 1965.
[79] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 9 de mayo de 1965.

y dado la oportunidad de "gran lucimiento" a Urdapilleta; en *La amapola roja* Bellomo había logrado "una creación" y Noé Alvarado, "un gran lucimiento rítmico", además de la "sugestiva interpretación" de Castañeda, y del ballet, que estaba "muy bien logrado" y lleno de colorido. Por último, *Divertimento* mostró "el equilibrio y precisión" de los bailarines.[80]

El Ballet Clásico de México dio una función extraordinaria de gala el 11 de mayo, en que "la rancia aristocracia mexicana se dio cita" en el PBA. Como solía suceder en esas presentaciones, "las damas asistentes llegaron ataviadas con trajes largos y bordados en pedrería; otras lucían brocados finísimos. Joyas, pieles y un derroche de buen gusto y elegancia. Los caballeros de rigurosa etiqueta daban el brazo a sus bellas acompañantes".[81] En esa ocasión, en *Las sílfides* la compañía exhibió "mayor seguridad" y profesionalismo; y en *La fille mal gardée* hizo un "trabajo con gran esmero", en el que destacaron Castañeda y Cano.[82]

En su tercer programa la compañía presentó *La bayadera* (c. Petipa, versión Lland, m. Minkus, esc. López Mancera, vest. Lland) y *La fille mal gardée* (c. Dauverbal, versión Enrique Martínez, m. Wilhelm Hertel, esc. y vest. López Mancera), con lo que retomaba el repertorio trabajado los dos años anteriores.[83]

Eduardo Lara escribió sobre la "madurez artística" de la compañía, respondiendo así a "las esperanzas cifradas" en ella y reivindicando "un prestigio balletístico que se encuentra tan deteriorado y maltrecho", que seguramente sería estimulado por la acogida "calurosa" que le daba el público.[84]

Para un cronista anónimo, en *La bayadera* los solistas habían tenido una actuación buena, pero faltaba "sincronización" en el conjunto y se perdía "el equilibrio" con algunas bailarinas; *La fille* había estado "muy bien presentada" técnicamente y obtenido gran éxito entre el público.[85]

El 10 de junio el Ballet Clásico de México participó en el PBA en la ópera *Fausto*, con *La noche de Walpurgis*, coreografía de Jorge Cano. Aunque fueron notorios "algunos errores escénicos", se aplaudió mucho a las bailarinas Castañeda, Bellomo, Noriega y Bastida, y el cuerpo de ballet demostró que "mejora cada día su responsabilidad artística".[86]

En julio de 1965 el Ballet Clásico de México inició sus funciones dentro del programa de promoción cultural que había decretado el titular de la SEP. Del 6 al 24 dio la Temporada de Danza

---

[80] Rafael Fraga, "Música. Ballet Clásico de México", en *El Universal*, México, 12 de mayo de 1965.
[81] "Función de gala del Ballet Clásico de México", en *Ovaciones*, México, 13 de mayo de 1965.
[82] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de mayo de 1965.
[83] Programa de mano del Ballet Clásico de México, PBA, México, tercer programa, 13 y 14 de mayo de 1965.
[84] Eduardo Lara S., "Actualidades musicales", en *Nosotros*, México, 17 de mayo de 1965, p. 36.
[85] "Rapsodia. Ballet, conciertos y música de cámara", en *La Prensa*, México, 18 de mayo de 1965.
[86] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1965.

para las Escuelas Secundarias del Distrito Fedral en el Teatro del Bosque, con *La fille mal gardée*, *Huapango* (c. Gloria Contreras) y *Grand pas de quatre*.[87] En agosto participó de nuevo en la Temporada de Ópera Nacional, en *Aída*, con doce bailarines,[88] y en el Audiorio Nacional presentó *Divertimento* y *La fille mal gardée*.[89]

En septiembre se anunció una gira por Campeche y Mérida, luego de haber aparecido en los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional,[90] al que regresaron en octubre con *El lago de los cisnes*, *El combate* y *El corsario*.[91] En noviembre actuaron en Xalapa con el patrocinio de la Universidad Veracruzana,[92] y en Guadalajara, donde Urdapilleta fue homenajeada por el gobierno de Jalisco, que le otorgó un diploma al mérito artístico y la medalla de oro "Guadalajara".[93]

El 24 de noviembre el Ballet Clásico de México se presentó en la Noche de Ballet en el Teatro Jiménez Rueda; remontó *El lago de los cisnes*, *Danza para cinco palabras* y *Divertimento*, aparte de estrenar en el país *Sensemayá* de Gloria Contreras (m. Silvestre Revueltas, vest. y esc. Carlos Mérida).[94]

Ese "interesante programa", escribió Luis Bruno Ruiz, dio oportunidad a Susana Benavides de lucirse en *Divertimento*, pero la obra era demasiada larga en sus variaciones y era necesario pulir "partes esenciales". En cuanto a *Sensemayá*, parecía influida por Béjart y se lucía la calidad de Freddy Romero; *Danza para cinco palabras* merecía "los mejores elogios" por su "concepción filosófica".[95]

Fidelio señaló que el foro de ese teatro era demasiado pequeño para las necesidades de la compañía; *Lago* había parecido un "simple charco donde conviven promiscuamente" los personajes. Reconoció a Freddy Romero como un bailarín de "cuerpo vigoroso, bella estructura y rico poder expresivo", en quien la danza moderna "ha dejado su huella". Sobre *Sensemayá* opinó que tenía una "construcción limpia" dentro de su estilo: "un híbrido de Petipa y Fred Astaire con fuertes condimentos de José Limón"; el vestuario "no nos permite olvidar lo que de *show* tienen las composiciones de Contreras", y aunque Romero era un bailarín "con capacidad expresiva", la obra no aportaba nada al repertorio dancístico mexicano. En cambio, la composición de "la talentosa" Lavalle

[87] "Culturales", en *A.B.C*., México, 6 de julio de 1965.
[88] Franz Mont, "La ópera y el ballet", en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1965.
[89] "Ballet Clásico en el Auditorio del DF, hoy", en *A.B.C*., México, 22 de agosto de 1965, p. 5.
[90] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de septiembre de 1965.
[91] "Mañana, el Ballet Clásico de México en otro Domingo Popular del Auditorio", en *La Prensa*, México, 23 de octubre de 1965.
[92] "Función de ballet en Xalapa", en *El Universal*, México, 17 de noviembre de 1965.
[93] "Homenaje a Laura Urdapilleta", en *Cine Mundial*, México, 8 de diciembre de 1965.
[94] Programa de mano de la Noche de Ballet por el Ballet Clásico de México, Teatro Jiménez Rueda, México, 24 de noviembre de 1965.
[95] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1965.

le pareció, "una vez más", "el mejor ballet de la noche", donde habían brillado Urdapilleta y Castañeda. Ésa sí era una obra con "un lugar definido en el repertorio mexicano". Calificó a *Divertimento* de "obrita amable, sin mayores pretensiones", en la que Benavides demostraba "su buena preparación y simpatía".[96]

Sin temporada oficial, en 1966 algunos bailarines del Ballet Clásico de México participaron en las funciones de *El burgués gentilhombre* que la Comedie Française dio en el PBA: Socorro Bastida, Tania Álvarez, Eugenia González, Victoria Larrauri, Carola Montiel, Ruth Noriega, Maya Ramos y Joyce Vives.[97]

Entretanto, la primera bailarina Laura Urdapilleta partió a París. Las causas de ese viaje llevaron a Gloria Rivera a escribir sobre la falta de oportunidades para los bailarines, que se veían obligados a dejar el país. Hacía referencia a la técnica y versatilidad de Urdapilleta, y a una cualidad especial, "el impacto de su magnetismo personal". La bailarina, "única brillante estrella en un firmamento opaco", había sido desperdiciada, la rodeaban "grupos mediocres o malos, bailando siempre el mismo repertorio, presentándose ante un público poco conocedor, [por lo que] ya no tuvo en México a qué aspirar". Se había ido porque sentía "la deprimente asfixia de un ambiente muerto" y "con la desilusión a cuestas, llevándose la difícil tarea de salirse de un estilo que a base de repetición se ha vuelto vicio". Rivera exhortaba a que eso no se repitiera, a que se destinara mayor presupuesto a la danza y personas capacitadas para la compañía "oficial". Criticaba el error del Departamento de Danza: contratar "no a un organizador, sino solamente un maestro", refiriéndose a Lland sin mencionarlo; cierto, decía, "se pudo conseguir a más bajo precio, pero fue un dinero casi desperdiciado".[98] La cronista no valoraba la importancia del trabajo de Lland, su prestigio ni que fuera precisamente un maestro de sus dimensiones el requerido por la compañía mexicana.

Poco después se hablaba de las señales de "agonía" de la compañía; parecía que se desintegraba definitivamente, pero en realidad se estaba formando una nueva, que rompía con el gobierno anterior. Había renunciado el Consejo Directivo de Ana Mérida y López Mancera, así como algunos bailarines, Cristina Abad, Carola Montiel, Mirna Villanueva, María Eugenia González, Antonio Martínez y otros. Urdapilleta seguía en París "decepcionada de la política burocrática y el abandono en que se tiene a la danza en nuestro país"; y Lland posiblemente dejaría la dirección artística por falta de apoyo.[99]

---

[96] Fidelio, "La danza no entra en el Jiménez Rueda", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1965.
[97] Franz Mont, "El ballet y la comedia", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1966, p. 10.
[98] Gloria Rivera, "Un arte que se desvanece, el ballet clásico", en *Excélsior*, México, 1966.
[99] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1966.

Fidelio recomendaba que a la compañía la dirigiera "un Virrey de Gálvez", en referencia a la mano dura que había que tener. Sostenía que los cambios sexenales impedían su desarrollo, y que los sueldos de los bailarines eran muy bajos, por ejemplo, el de Sonia Castañeda era de 1,650 pesos mensuales y el del cuerpo de baile, "la irrisoria suma de 550 pesos". Decía que la calidad del Ballet Clásico de México se le debía a Lland, quien en un año había logrado "un primoroso trabajo de pulimiento", y como el número de bailarines era muy reducido, había incorporado a diez estudiantes de la ADM (entre ellas, Ofelia Medina, Sylvie Reynaud, Teresa Aguilar, Laura Casas, Leonor Medina, Alma Mino e Hilda Guzmán).[100]

En junio de 1966 el Ballet Clásico actuó en los Domingos Populares, con *Grand pas de quatre*, *Grand tarantelle* (c. Lland, m. Luis M. Gottchalk) y *Encuentro*; Freddy Romero y Ruth Noriega destacaron en la última obra.[101] Antes habían viajado a Yucatán y Tabasco en corta gira.

En julio de 1966, cuando se inició el I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna del INBA (con la participación del Ballet Clásico de México), Laura Urdapilleta volvió a México, luego de haber estudiado con Rosella Hightower y bailado en los Ballets de París, grupo con el que hizo una gira por Bélgica y Yugoslavia, con *Giselle*, *Suite en blanco* de Serge Lifar y *pas de deux* de *Don Quijote*, con Juan Giuliano, Claire Sombert y Milorad Miskovitch.[102] A su regreso Urdapilleta comentó que el coreógrafo yugoslavo Boris Tonin había creado para ella un *pas de deux* con música de Albinoni, que pronto bailaría en foros mexicanos.[103]

El 7 y 14 de agosto de 1966 el Ballet Clásico de México se presentó en el Teatro del Bosque dentro de los Domingos Populares de la Cultura, con *Las sílfides*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *Encuentro* y *Variaciones*.[104] En octubre estuvo en otro Domingo, con *Divertimento*.[105]

E1 20 de octubre de 1966 la compañía abrió su temporada en el PBA con *La bella durmiente del bosque*, que se anunciaba como la primera en México en su versión completa. La obra tuvo un gran reparto, incluyó a los alumnos de la ADM y la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes; con música de Tchaikovski y basada en la coreografía original de Petipa, los encargados del montaje fueron Michael Lland, Josefina Lavalle y Jorge Cano, y de escenografía y vestuario, López Mancera.

[100] Fidelio, "La danza clásica en México necesita un Virrey de Gálvez", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 13 de junio de 1966.
[101] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 27 de junio de 1966.
[102] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1966.
[103] "Laura Urdapilleta se presentará en Europa", en *El Día*, México, 22 de julio de 1966.
[104] "El Ballet Clásico de México en otro Domingo Popular (Teatro del Bosque)", en *La Prensa*, México, 6 de agosto de 1966.
[105] "Presentación del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 2 de octubre de 1966.

En ese momento el Ballet Clásico de México estaba formada por Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Bettina Bellomo, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Francisco Martínez, Freddy Romero, Tania Álvarez, Artemisa Pedroza, Noé Alvarado, Claudia Trueba, Héctor Salcedo, Victoria Larrauri, Joyce Vives, Lupe Ramírez, Guillermina Sánchez, Aurelio García, Miguel Galetto, Armando Zetina y Raúl Aguilar. El maestro y director artístico era Lland; director musical, Jorge Delezé; jefe de producción, López Mancera; director de escena, Juan González Amador; administrador, Armando Gómez; encargadas del vestuario, Beatriz Larrauri, Ruth Noriega y Tania Álvarez; encargado de zapatillas, Noé Alvarado.

Los alumnos de la ADM participantes fueron Mario Moreno, Alma Mino, Roxana Cadena, Rafael Mendizábal, Carlos Delgadillo, Isaías Mino, Oswaldo Rivas, Isidoro Rodríguez, Guillermo Valdez, Nora Alvarado, Azucena Álvarez, Elizabeth Gallardo, Socorro Meza, Patricia Romero, Sergio Domínguez, José Santacruz, Adriana Salinas, Sara Salazar, Lucrecia Benlliure, Lucía Sotelo, Leticia Cortés, Miguel Galetto, María de Jesús Acevedo, Marcia Barragán, Angelina Candelas, Rosa Cravioto, Patricia Gómez, Mireya List, María Elena Macías, Norma Zubiráin, Héctor Hernández, Alejandro Montes, Patricia Chirón, Amparo Sevilla, Mercedes Limón, Carmen Mendoza, María de los Ángeles Ávila, Cristina Gallegos, Rosa María González, Giselle (Griselle) Merino, Lourdes Ramírez, Susana Romero, Azaria Rubio, Silvia Unzueta, Dolores González, Teresa Águila, Laura Casas, Hilda Guzmán, Cristina Llamas, Gloria Macías, Leonor Medina, Ofelia Medina, Sylvie Reynaud, Rosa Tato, Yolka Madero, Cecilia Montañez, Sara Moreno, Reyna Pérez, Liliana Zubirán, Isidoro Rodríguez, Constantino Casanova, Jesús Sansores, Angélica Zubirán, Patricia Tato, Sara Moreno, Martha Elizabeth Espejo, Raquel Rodríguez, Laura I. Schotler, Emma Domínguez, Leo Medina y Silvia Barragán, entre quienes es posible identificar a futuras figuras de la danza mexicana.[106]

Esta temporada de once funciones (inusualmente larga) fue preparada con mucha anticipación. Durante un año más de veinte costureras trabajaron "día y noche en la confección de más de 200 vestidos".[107] Luego de una amplia publicidad del estreno y de la presentación de algunos fragmentos en los Domingos Populares de la Cultura, a manera de ensayo debutaron el 20 de octubre en un teatro lleno, con la presencia de Guadalupe Borja de Díaz Ordaz y esposas de varios secretarios de Estado (incluso, "la señora Lupita" se tomó varias fotos con los bailarines).[108]

[106] Programa de mano de lujo de *La bella durmiente del bosque*, Ballet Clásico de México, PBA, México, octubre de 1966.
[107] "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1966.
[108] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de octubre de 1966.

Carlos Barbert escribió que la orquesta había desvirtuado la música y la obra, que en toda la compañía se veía "esfuerzo de superación" y que Sonia Castañeda había creado una versión "muy especial y juvenil" del personaje principal, mostrando que era una de las mejores bailarinas mexicanas.[109] Víctor Reyes opinó que la obra había tenido calidad, por lo que el Departamento de Danza cumplía "airosamente su cometido, pese al modesto subsidio de que dispone".[110] También Elisa Kahan felicitó a la dependencia y, como el resto de los críticos, festejó los diseños de López Mancera, aparte de señalar que se había visto una de "las más completas y decorosas" producciones hasta ese momento en los ballets mexicanos.[111] Ricardo Mungarro también consideró que la obra tenía "un nivel artístico de altura", que era "positivo" que se hubiera montado en su versión completa y que el número de funciones hacía pensar que "con un poco de buena voluntad y olvidándose de viejos prejuicios se pueden hacer temporadas largas de ballet en sus diversas formas, de manera que con el tiempo estos aspectos del arte puedan volverse institucionales y no sólo atracción de un momento".[112]

Para Gerónimo Baqueiro Fóster, Sonia Castañeda se encontraba en "la cima de su carrera" y había bailado "con gracia, excelente dominio de la técnica y mucho desparpajo", mientras que Jorge Cano había mostrado su "experiencia y técnica". Se quejaba, como reiteradamente lo hacía, de deficiencias de la orquesta, y pedía que se destinara una especial para ballet.[113] Kut-Berto dijo que Castañeda y Francisco Martínez habían alcanzado su "consagración" bailando los papeles protagónicos como "divos auténticos".[114] Según otro cronista, en *La bella* se distinguieron los nuevos valores de la compañía, refrendaron sus laudos las primeras figuras y destacaron las alumnas de la ADM Silvia Barragán y Amparo Sevilla.[115] Uno más consideró que la producción de la obra tenía imaginación y riqueza, y que Sonia Castañeda había dado una nota de "auténtico diapasón de genio", demostrando ser una bailarina insuperable ("¡Que baje Petipa y que lo diga!"); la comparó con Alicia Alonso, Galina Ulanova y Maya Plisetskaya, quienes quedarían "fuera de concurso" frente a la mexicana.[116]

La última presentación de *La bella* fue para 800 huérfanos de los albergues de la Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal (DDF), gracias a las gestiones de su

[109] Carlos Barbert, "Desde las „diablas"", en *El Universal*, México, 22 de octubre de 1966.
[110] Víctor Reyes, "Notas de música. *La bella durmiente* de Tchaikovski", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 26 de octubre de 1966.
[111] Elisa Kahn, "Actualidad musical. *La bella durmiente del bosque*, acierto del Ballet de México", en *Diario de la Tarde*, México, 29 de octubre de 1966.
[112] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 27 de octubre de 1966.
[113] G. Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 29 de octubre de 1966.
[114] Kut-Berto, "Siete días en música", en *Ovaciones*, México, 7 de noviembre de 1966.
[115] "Nuevos valores en el Ballet Clásico", en *Claridades*, México, 30 de octubre de 1966.
[116] "*La bella durmiente*", en *Siempre!*, México, 16 de noviembre de 1966.

director, Jesús Salazar Toledano. Un cronista afirmó que la "función deliciosa" había "encantado" a los niños y combatía la "infantofobia" promovida por el cine y televisión mexicanos, en donde a los niños "sólo se les dedican películas de Viruta y Capulina".[117]

En febrero de 1967 el Ballet Clásico de México y la ADM repusieron *La bella* en el PBA, con motivo de la reciente muerte de su fundador, Celestino Gorostiza, cuya esperanza había sido que se constituyera en una "compañía digna de la cultura mexicana". Con *La bella* parecía que se cumplía ese deseo, "gracias a los nuevos herederos de esta luminosa esperanza, entre ellos", Clementina Otero.[118] En esta nueva temporada, la compañía mostró mayor seguridad en la ejecución; Urdapilleta bailó el papel de Aurora con "la delicadeza que exige", y destacaron Jorge Cano y Ruth Noriega, como el Hada buena.[119] Víctor Reyes expresó esta misma opinión y que en la compañía había "profesionales experimentados" con una técnica en mejoría y comprensión de sus personajes.[120] También en esta ocasión el Ballet Clásico de México dio una función para los albergues infantiles de Acción Social del DDF.[121]

Como parte de sus actividades la compañía tomaba parte con otras organizaciones, como en los festejos de los cincuenta años del periódico *Excélsior*, cuando bailó *Encuentro* de Happee frente al presidente Díaz Ordaz en marzo de 1967,[122] o en ese mismo mes, con motivo del VI Congreso Mundial del Petróleo.[123]

En abril de 1967, cuando se hallaba "en uno de los mejores momentos de su evolución, tras los años de exploración y tanteo", el Ballet Clásico había alcanzado "una altura envidiable". Actuó en los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque, con *Encuentro*, *El combate* y *Las bodas de Aurora*.[124] Al siguiente mes, en los Jardines Borda de Cuernavaca, bailó *Variaciones*, *El combate*, *Grand pas de quatre* y *Las bodas de Aurora*. Sobre esa ocasión Alaíde Foppa escribió que transmitió "la imagen leve, aérea, sonriente, de la facilidad y la felicidad"; la compañía se sostenía y defendía heroicamente como "cenicienta en el mundo de las Bellas Artes oficiales mientras la capital de México debería tratarla como uno de sus casi obligados lujos".[125]

[117] "Infantofilia", en *Siempre!*, México, 30 de noviembre de 1966.
[118] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de febrero de 1966.
[119] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de febrero de 1966.
[120] Víctor Reyes, "Notas de música. *La bella durmiente* de Tchaikovski", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 9 de febrero de 1967.
[121] "Los niños de albergues infantiles verán ballet", en *Novedades*, México, 12 de febrero de 1967.
[122] "El Presidente en la Fiesta de *Excélsior* esta noche", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 17 de marzo de 1967.
[123] Luis Bruno Ruiz, "Danza en 1967", en *Excélsior*, México, 7 de enero de 1968.
[124] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 23 de abril de 1967.
[125] Alaíde Foppa, "El ancho mundo. El Ballet Clásico de México", en *El Día*, México, 13 de mayo de 1967.

Unos días después, el Ballet Clásico de México participó en la "fiesta de las madrecitas" organizada por *Excélsior*, junto con la ADM y el Ballet Concierto de México, con *Grand tarantelle*.[126] En julio se presentó en el PBA con *Divertimento*, *Variaciones* de *La amapola roja*, *pas de deux* de *El Cascanueces*, *El combate* y *Grand tarantelle*.[127] En agosto, también en el PBA, con *Grand tarantelle*, *Diseños líricos* (c. Gloria Contreras, m. Edino Krieger, esc. y vest. López Mancera), *El cisne negro* y *Danzas españolas*.[128] Ese mes y al siguiente regresó al PBA para actuar dentro del II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA, luego en Domingos Populares de la Cultura y en el Club Internacional de Mujeres, sede de "mujeres partícipes del movimiento progresista de nuestro país".[129] En octubre actuó en el cine Diana en una función organizada por SAMAC.

En octubre de 1967 la compañía realizó su primera gira internacional, iniciada con funciones en Monclova, Saltillo y Monterrey, para después viajar a Houston por invitación del Ballet Foundation de esa ciudad texana. Ahí se presentó dentro de la Semana Mexicana con *Tema y variaciones*, *Huapango*, *pas de deux* de *El corsario*, *El combate* y *Grand tarantelle*.[130] Las críticas de la prensa norteamericana fueron favorables; se mencionó a Urdapilleta ("muy bella y dueña de un estilo muy personal") y a Cano como el atractivo principal; Castañeda se les había revelado como "una gran bailarina de altos vuelos" en *El corsario*; *Huapango* fue valorado como "un ballet contemporáneo, de movimientos libres e impulsivos"; de nuevo Urdapilleta había estado "extraordinaria" en *El combate*; mientras que el cuerpo de baile "se afirma y adquiere confianza" junto a Lland, encaminándose al "triunfo".[131]

Esta intensa actividad del Ballet Clásico de México en los primeros tres años del sexenio convenció a la burocracia cultural de incorporarlo al INBA. Había contado con el apoyo del público y la prensa, que seguían de cerca sus presentaciones; con el de Clementina Otero, quien se comprometió con su trabajo; y principalmente, los y las bailarinas habían estado decididos a permanecer dentro del Departamento de Danza y a alcanzar la estabilidad necesaria para consolidar su trabajo.

## 2. La compañía independiente: el Ballet Concierto de México

Al Ballet Concierto de México (BCM) se le distinguía por su capacidad de mantenerse sin requerir subsidios oficiales, al igual que el BFM. Luego de su retiro del INBA, el director del BCM Felipe

[126] "En la fiesta de las madrecitas actuará el Ballet Clásico de México", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 9 de mayo de 1967.
[127] Programa de mano del Ballet Clásico de México, A.C., PBA, México, julio de 1967.
[128] *50 años de danza en el PBA*, INBA-SEP, México, 1986, vol. 2, p. 488.
[129] "Velada cultural en el Club Internacional", en *Novedades*, México, 1 de septiembre de 1967.
[130] Folleto del INBA. Actividades de octubre de 1967, PBA, México, octubre de 1967.
[131] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de octubre de 1967.

Segura declaraba abiertamente que su experiencia en la institución había sido desastrosa, en el tiempo de la formación del Ballet Clásico de México, razón por la que había retomado su propia compañía.[132] El reinicio debió de ser muy difícil, pues el esfuerzo de más de diez años invertido en formación de bailarines, creación de repertorios y difusión del trabajo casi se había perdido; sin embargo, Segura y el BCM comenzaron de nuevo enfrentando las desventajas (incluida la calidad de sus integrantes)[133] y llegaron a constituirse en una real competencia para la compañía "oficial",[134] que recibía apoyos, aunque irregulares (instalaciones, maestros, sueldos, temporadas) y había concentrado a los bailarines y coreógrafos más reconocidos.

El hecho de que el BCM y el BFM funcionaran se explicaba porque sus integrantes no eran "danzantes metidos a políticos, sino otras personas que, como no tuvieron acomodo en la repartición de cargos, se dieron a trabajar por su cuenta". En contraste, se hablaba de los bailarines que habían recibido puestos burocráticos, "absorbidos" y hasta sucumbido en "la hoguera de los dimes y diretes" que abundaban "en las lejanas querellas que mataron" a la danza mexicana.[135] Era una afirmación desmedida de un cronista, pues entre esos supuestos "burócratas" estaban los bailarines más importantes del país, Laura Urdapilleta, Jorge Cano y Susana Benavides, entre otros.

La permanencia del BCM también se debía a la "sagaz y experta dirección" de Segura.[136] En eso, propios y ajenos estaban de acuerdo. Guillermo Keys explicó tiempo después por qué Segura fue el mejor director de una compañía: supo sortear las dificultades económicas y la carencia de presupuestos oficiales o particulares, y la constante migración de bailarines a otros grupos, países o espectáculos comerciales por razones económicas o por el deseo de presentarse constantemente frente al público; aun así, llenaba el PBA, "como si el público reconociera el profesionalismo de sus actividades".[137]

---

[132] Guillermo Arriaga en Nicolás Reyes, "Otero, Arriaga y Segura dicen...", *op. cit.*

[133] Felipe Segura ha reconocido que cuando se volvió a formar el BCM no contaba con sus primeros bailarines, "ni con los últimos del conjunto. Todos se quedaron en la compañía oficial. Tuve que recurrir a la gente que se quedó fuera porque no los aceptaron o porque no les agradó la idea de formar parte de esa compañía". En Alejandrina Escudero, *Felipe Segura: una vida en la danza*, CONACULTA-INBA-Escenología, México, 1995, p. 189.

[134] Además de esas dos compañías de danza clásica, sólo se presentaban en la televisión y foros de la ciudad de México y otras algunas parejas que ejecutaban *pas de deux* tradicionales. Era el caso de la pareja formada por Beatriz Carrillo y José Arroyo, y posteriormente por Carrillo y Julio Martínez.

[135] Alfonso Loya, "Danza. El Ballet Concierto de México cumple 15 años de tesonera labor artística", suplemento cultural de *El Heraldo de México*, México, 13 de febrero de 1966, pp. 15-16.

[136] "Hoy se inicia nueva temporada del Ballet Concierto de México", en *A.B.C.*, México, 12 de febrero de 1965.

[137] Guillermo Keys en M.A.M., "La danza en la Olimpiada", *op. cit.*

En 1965, luego de haberse presentado en televisión y en varios teatros del país, el BCM debutó el 12 de febrero en el Teatro de los Insurgentes.[138] Su programa estuvo compuesto por obras trabajadas desde tiempo atrás: *Las sílfides*, *Don Quijote* (versión de Segura, vest. Luis Sánchez Arriola), *Los patinadores* (c. Jorge Cano, m. Giacomo Meyerbeer, esc. y vest. Louis Albert) y la exitosa *Café Concordia*, de Segura. Era la primera compañía dancística que se presentaba en el año, lo que, según Franz Mont, era un ejemplo para las demás, que iniciaban sus actividades más tarde. Consideraba que el apellido de su director era "augurio de estabilidad para el conjunto", que se mantenía unido a pesar de la carencia de subsidios oficiales.[139]

El reparto incluía a Guillermo Keys como bailarín y maestro, luego de su trabajo en otras compañías, e incluso a Cano como coreógrafo, a pesar de ser parte de la "oficial". El resto de los integrantes[140] eran Alicia Pineda, Elena Sustaeta, Tomás Seixas, Francisco Araiza, Cora Flores, Raymunda Arechavala, Hilda Vilalta, Déborah Velázquez, Julio Martínez, Guadalupe Castro, Eva Nellie, Magdalena Guzmán, Victoria Larrauri, Hilda Lara, Renee Paul, Patricia Bernard, Adriana Hobbs, Carmen Hobbs, Guillermina Sánchez, Laura Echevarría, Victoria Torrijos, Héctor Salcedo, Aurelio García, Flavio Zarzoza, Rafael Buitrón, Guillermo Maldonado y Raúl Aguilar. La dirección era de Segura; los maestros, Nelsy Dambre, Guillermo Keys, Nina Popova, Dimitri Romanoff, Salvador Juárez y Sergio Unger, con lo que se manifestaba la postura incluyente de la compañía.[141]

Por esa breve temporada de cinco funciones Luis Bruno Ruiz reconoció la "demostración de entusiasmo, de fe en la vocación artística, del espíritu mexicano, de voluntad para tratar de avivar en México la danza verdadera",[142] pues esta compañía independiente no se sujetaba, como la "oficial", a programaciones burocráticas, sino que trabajaba constantemente. Habló en especial de Cora Flores, por su atinado papel de La tiple en *Café concierto*, con el que inquietaba a "los corazones masculinos", además de Keys como El millonario, quien recibió grandes aplausos. En general, le pareció que la temporada fue una experiencia importante para el BCM, formado por un "juvenil elenco de figuras de

[138] "Un año después. Retorno del Ballet Concierto", en *Cine Mundial*, México, 11 de febrero de 1965.
[139] Franz Mont, "Ballet Concierto de México", en *El Nacional*, México, 6 de marzo de 1965.
[140] La mayoría de los bailarines no había sido aceptada en el Ballet Clásico de México luego de realizar las audiciones obligatorias. En el caso de Francisco Araiza, abandonó la compañía oficial debido a que no le fue otorgado el nombramiento que pretendía (primer bailarín), y lo hizo en un momento crítico, debiendo ser suplido de manera imprevista por el director artístico Enrique Martínez, quien no estaba en posición de desempeñarse adecuadamente como bailarín. Según Nellie Happee en entrevista inédita con Margarita Tortajada Quiroz, CENIDI-Danza, INBA, México, 15 de agosto de 2003.
[141] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Teatro de los Insurgentes, México, 12 a 14 de febrero de 1965. Sergio Unger ya no participaba directamente con la compañía, salvo como maestro; se dedicaba casi de lleno a su escuela.
[142] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 14 de febrero de 1965.

bailarinas que son auténticas promesas”.[143] Luego, Ramón Bravo consideró a *Café concierto*, por “su gracia y perfecto desenvolvimiento”, como una obra “favorita” del público, además de una “aportación importante de lo nuestro a la danza clásica”.[144]

Después de esa temporada el BCM actuó en el programa de televisión del Canal 2 *Revista musical Nescafé*;[145] dos meses después, en abril, se presentó en función compartida en el Auditorio Nacional durante los Domingos Populares de la Cultura, con *Serenata* (c. Unger, m. Mozart, vest. Lidia), *Fiesta* (c. Segura, arreglo musical Chucho Zarzoza) y *Café Concordia*.[146]

En julio la compañía participó en uno de los cinco conciertos populares promovidos por el Ayuntamiento de Cuernavaca y la asociación Música y Cultura en esa ciudad, con *Czardas* del ballet *Coppélia* y el *pas de deux* de *Don Quijote*, el día 18 estuvo en el Parque Melchor Ocampo.[147] Ese mismo mes compartió el escenario con el Ballet México Contemporáneo en un Festival Popular organizado por la SEP, con *El lago de los cisnes*.[148]

En agosto el BCM actuó en la Casa de la Paz con *El lago de los cisnes*, *Grand pas de quatre*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *El cisne negro*, *Fiesta* y *Tragedia en Calabria*, [149] y unos días después en el Auditorio Nacional, dentro de los Domingos Populares de la Cultura, con *Coppélia* (versión de Segura).[150] Siguió su participación en la Temporada de Ópera Nacional, en *La Traviata* con diez bailarines y coreografía de Segura,[151] y en la Internacional, en *Otelo*, *Los cuentos de Hoffman*, *Falstaff* y *Tannhauser*, de agosto a octubre.

El 28 de agosto y el 4 de septiembre el BCM regresó a la Casa de la Paz con su repertorio y el estreno de *El Cid*, de Nina Popova (m. Jules Massenet).[152] En esa ocasión, Isabel Farfán afirmó que la

143 Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 15 de febrero de 1965.
144 Ramón Bravo, “*Café Concordia*, algo de lo nuestro dentro de la danza clásica”, en *El Universal*, México, 21 de noviembre de 1965.
145 Cartelera anunciando el BCM en *Revista musical Nescafé*, Canal 2, *Novedades*, México, 1 de marzo de 1965.
146 Programa de mano del Ballet Concierto de México, Domingo Popular de la Cultura, Auditorio Nacional, México, 25 de abril de 1965.
147 Programa de mano de Cinco Conciertos Populares, Parque Melchor Ocampo, Ayuntamiento de la ciudad de Cuernavaca y Música y Cultura, A.C., 18 y 25 de julio, y 1, 8 y 15 de agosto de 1965.
148 Programa de mano del Festival Popular organizado por la SEP en la Compañía Manufacturera de Cigarros El Águila, S.A., dedicado a los trabajadores de ese centro industrial, México, 25 de julio de 1965. Bailaron Alicia Pineda, Julio Martínez, Luis Caracas, Flavio Zarzoza, Déborah Velázquez, Eva Nellie, Guadalupe Castro, Patricia Bernard, Hilda Vilalta, Victoria Larrauri, Magdalena Guzmán, Adriana Hobbs, Laura Echevarría, Guillermina Sánchez, Victoria Torrijos y Refugio Franco.
149 Programación del Ballet Concierto de México, sábados 12 y 21 de agosto de 1965, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 2, México, 9 a 22 de agosto de 1965.
150 “Otros espectáculos”, en *Esto*, México, 15 de agosto de 1965.
151 Franz Mont, “La ópera y el ballet”, en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1965.
152 Programa del Ballet Concierto de México, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 3, México, 23 de agosto a 5 de septiembre de 1965.

compañía había pasado "por tantas pruebas y por tantas crisis", a pesar de las cuales había llenado el teatro y mostrado la "novedad coreográfica" de *Fiesta* (c. Segura), "una pintoresca estampa mexicana".[153]

En 1965, al cumplir su decimotercer aniversario, el Ballet Concierto festejó con una gira apoyada por el OPIC, por varias ciudades del país y el sur de Estados Unidos. Ésta, además de reafirmar el trabajo de la compañía frente a públicos que la conocían de tiempo atrás, sirvió para "foguear" a la nueva generación de bailarines que se le habían unido y que la alimentaban con "sangre nueva".[154] El primer punto fue la ciudad de Querétaro, donde el 30 de octubre presentaron dos funciones en el Teatro de la República, con *Grand pas de quatre*, *El rejoneador*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *suites* de danzas de *El Cid*, *Adagio de la rosa* y *Tragedia en Calabria*.

En el programa de mano se publicó un texto en que Álvarez Acosta señalaba que el ballet clásico de las últimas décadas pretendía demostrar que era "propicio a la expresión mexicana", por lo que, aunado a los temas nacionales tratados, se había configurado "una manera de decir mexicana en ballet, un acento, una peculiaridad, un estilo propio", presente en las obras de Felipe Segura, Gloria Contreras, Guillermo Keys, Jorge Cano y Sergio Unger. Con las que presentaba el BCM, decía, se probaba que "el ballet clásico es un cultivo universal no desprovisto de mexicanidad".[155]

A su regreso en diciembre, el BCM participó en el espectáculo *El mundo mágico del arte* en el Teatro del Bosque, cuyo foro compartió con músicos, cantantes, jazz, danza española y folclórica.[156]

En 1966 la compañía prosiguió con su trabajo alternando funciones en la ciudad de México y en provincia. Viajó para presentarse en los Juegos Florales Mazatlán con *suite* de *El lago de los cisnes*, *Esmeralda* y *El Cid*. En marzo actuó en la capital en la celebración de la expropiación petrolera organizada por el sindicato de PEMEX.

En ese año el reparto del BCM se mantuvo más o menos estable. Sus integrantes eran Alicia Pineda, Tomás Seixas, Francisco Araiza, Elena Sustaeta, Cora Flores, Julio Martínez, Hilda Vilalta, Déborah Velázquez, Bertha de la Peña y Flavio Zarzoza; el cuerpo de baile formado por Magdalena Guzmán, Eva Nellie, Guadalupe Castro, Katalina Dalnar, Adriana Hobbs, Laura Echevarría, Guillermina Sánchez, Victoria Torrijos, Sandra Ríos, Angelina Flores, Refugio Franco, Luis Caracas,

---

[153] Isabel Farfán Cano, "Remolino", en *La Afición*, México, 26 de agosto de 1965, p. 5.
[154] "El Ballet Concierto cumple trece años", México, 13 a 19 de junio de 1965, en archivo de Felipe Segura.
[155] Miguel Álvarez Acosta, en Programa de mano del Ballet Concierto de México, Teatro de la República, Querétaro, Querétaro, 30 de octubre de 1965.
[156] Programa de mano del espectáculo artístico y cultural *El mundo mágico del arte* organizado por Ron Castillo, S.A., Teatro del Bosque, México, 10 de diciembre de 1965.

Jesús Burgos, Guillermo Maldonado, Mariano García y Adrián Domínguez; además del director de escena Hermann Wilhelm. Sin embargo, hubo un cambio importante con la salida de Guillermo Keys, quien viajó a Guatemala a trabajar en la compañía del gobierno de ese país:[157] ingresó como artista invitado John Fealy, quien hizo el personaje del Papá en *Café concierto*, el de Mercurio en *Romeo y Julieta*, Pagliaccio en *Tragedia en Calabria* y el Doctor Coppelius en *Coppélia*, pues a Segura le parecía muy acertado su trabajo en personajes de carácter, con los que seguiría colaborando hasta la desintegración de la compañía.

Aunado al trabajo que continuaba desarrollando en el programa de televisión *Revista musical Nescafé*, en marzo y abril de 1966 el BCM dio funciones en la Casa de la Paz con *Coppélia*, en sus tres actos,[158] en los festejos del primer aniversario de ese foro. Luis Reyes de la Maza escribió en esa ocasión que Alicia Pineda, en el papel principal, se había revelado como "una excelente promesa" y aseguraba que llegaría a ocupar "el lugar de una Laura Urdapilleta"; en contraste, su compañero Tomás Seixas lucía "envarado, duro, de poca flexibilidad en brazos y piernas". Sobre Segura dijo que había representado uno de sus mejores papeles, el del Doctor Coppelius; igualmente, los bailarines Hilda Vilalta, Déborah Velázquez, Flavio Zarzoza, Elena Sustaeta y Cora Flores habían destacado.[159]

También en abril, el BCM se presentó en la ciudad de Aguascalientes, dentro de la Semana Ferial de la Cultura, con *Serenata nocturna*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *Pas de trois*, *El Cid* y *Tragedia en Calabria*,[160] con gran éxito. Un día después estuvo en Salamanca, Guanajuato, con *Serenata nocturna*, *Esmeralda*, *Adagio de la rosa*, *El Cid* y *Café Concordia*.[161] No fue sino hasta tres meses después cuando la compañía volvió a los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque,[162] lo cual suscitó el comentario de que "la inactividad lo mismo enmohece los metales que resta flexibilidad a los músculos de los artistas, si no los lubrica el estímulo constante".[163]

[157] Al momento de salir de México, Keys fue despedido por el BCM con una fiesta a la que asistieron, entre otros, Segura, Seki Sano, Sonia Amelio, el filósofo y musicólogo Miguel Bueno y el escritor Alberto Dallal. En "Cordial adiós al bailarín y coreógrafo Guillermo Keys", en *Excélsior*, México, 2 de enero de 1966.
[158] Programa del Ballet Concierto de México, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 2, núm. 6, México, 21 de marzo a 3 de abril de 1966.
[159] Luis Reyes de la Maza, "Crónica teatral. *Coppélia*", en *El Nacional*, México, 31 de marzo de 1966.
[160] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Patronato de la Feria Nacional de San Marcos 1966, Semana Ferial de la Cultura Aguascalientes, Teatro Morelos, Aguascalientes, 20 de abril de 1966.
[161] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Patronato Pro-Obras de la Vicaría de San Antonio, Auditorio, Salamanca, Guanajuato, 21 de abril de 1966.
[162] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Domingo Popular de la Cultura, Auditorio Nacional, México, 3 de julio de 1966.
[163] Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 31 de julio de 1966.

Un mes después participó en el I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna del INBA, con sala repleta y buenas críticas. En octubre fue la encargada de inaugurar la Nueva Casa de la Paz en el Teatro Antonio Caso, con el programa *Grand pas de quatre*, *El corsario*, *Pas de trois*, *El Cid* y *Tragedia en Calabria*, y más tarde con *Vals de concierto*, *Esmeralda*, *Adagio de la rosa*, *Romeo y Julieta* y *La noche de Walpurgis*.[164]

En marzo de 1967 la compañía actuó de nuevo en la celebración de la expropiación petrolera, momento en que se reincorporó Keys como director artístico, luego de su participación no tan exitosa en la compañía guatemalteca.[165] También llegaron nuevos integrantes, como José Arroyo, Brisa García y Elsa Contreras.[166] Con todos ellos, en abril el BCM se presentó en el Centro Deportivo Israelita.[167]

En 1967 la compañía festejó sus quince años con una gira por el país. En abril dio funciones, entre otros, en el Teatro Zaragoza de Mazatlán, en el Teatro Hidalgo de la ciudad de Colima y en el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes, dentro de la Feria de la Cultura de la Feria Nacional de San Marcos. Las obras que llevó a esa gira fueron *Vals de concierto, El corsario, Adagio de la rosa, El Cid*, *Tragedia en Calabria*, *Serenata nocturna, El pájaro azul, Grand pas de quatre, Pas de deux, El cisne negro*, *Coppélia*, *La noche de Walpurgis, Romeo y Julieta, Café Concordia* y *Esmeralda*.[168] Era un amplio repertorio que el BCM programaba estratégicamente en los diferentes foros y con el que obtenía mucha aceptación del público. Sin embargo, en esos años del retorno a la vida independiente, no pudo agregar nuevas obras (salvo *El Cid*, *Redes* y *Conflicto*), seguramente por el esfuerzo económico que ello hubiera representado y porque sus integrantes se hallaban concentrados en la labor de difusión, e incluso de formación dancística.

---

[164] Programa de mano del Ballet Concierto de México, en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, CONAPROC, México, 12 a 25 de octubre de 1966 y 9 a 22 de noviembre de 1966.

[165] Keys había sido criticado por su rendimiento en el Ballet Folklórico de Guatemala, comparándolo con el trabajo de Anton Dolin en la compañía de danza clásica de ese país, quien "en sólo dos meses pudo encauzar[la] debidamente", en tanto que el mexicano había convertido al Folklórico en un grupo de danza moderna. Hubo quejas de que la obra *Las mengalas* parecía folclor mexicano y se señalaba que "la función terminó con un escándalo". En Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1966. El propio Keys desmintió esto; dijo que era "inexacto el fracaso de la compañía en la función en un teatro ante el Ministerio de Educación de Guatemala y otros personajes". En Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de diciembre de 1966.

[166] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Gimnasio de la Sección 39 del STPRM, México, 18 de marzo de 1967.

[167] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Comité de Actividades Generales del Centro Deportivo Israelita, A.C., Auditorio del CDI, México, 13 de abril de 1967.

[168] Programa de mano del Ballet Concierto de México, Teatro Zaragoza, Mazatlán, Sinaloa, 21 de abril de 1967. Programa de mano del BCM, Teatro Hidalgo, Promoción Cultural de la Universidad de Colima, Colima, 24 y 25 de abril de 1967. Programa de mano del BCM, 27 a 29 de abril de 1967, dentro de la programación de la Feria de la Cultura, Patronato de la Feria Nacional de San Marcos, Aguascalientes, Aguascalientes, 16 a 30 de abril de 1967.

A esta gira del BCM siguió su actuación en el II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA en septiembre, cuando se cerró el ciclo de la compañía, aunque oficialmente desaparecería hasta 1969.

El último reparto del BCM en 1967 reunió a Alicia Pineda, Francisco Araiza,[169] Tomás Seixas, Hilda Vilalta, Elena Sustaeta, Rosa Bracho, Cora Flores, Guillermo Keys, Déborah Velázquez, José Arroyo, Laura Echevarría, Héctor Salcedo, Magdalena Guzmán, Guadalupe Castro, Eva Nellie, Bertha de la Peña, Victoria Torrijos, Angelina Flores, Brisa García, Judith Martínez, Esmeralda Salgado, Sandra Ríos, Elsa Contreras, Jazmín Mendoza, Valentina Serrano, Guillermo Maldonado, Jesús Burgos, Luis Caracas, Mariano García y Adrián Domínguez. Director general, Felipe Segura; director artístico, Guillermo Keys; director de escena, Hermann Wilhelm.

[169] En enero de 1968 Francisco Araiza viajó a Jamaica invitado por el Departamento Nacional de Danza de ese país como estrella huésped; ese "bailarín noble de grandes recursos y firme personalidad" bailó algunas obras, como *El Cascanueces*, con la bailarina Paoline Moleck. En Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 14 de enero de 1967.

**V. Ballet internacional**

El interés por traer compañías de ballet internacionales era permanente. Desde inicios de su gestión en 1965, el director del INBA, José Luis Martínez, informó de que había aprovechado un viaje a Francia para ultimar los detalles de la contratación del Ballet de la Ópera de París,[170] lo que se cumplió, aunque no del todo, porque en agosto se presentaron sólo sus Estrellas y Solistas.

El repertorio que ofrecieron en el PBA fue muy amplio y de diversos creadores: *Pastorale* (c. Georges Skibine, m. Couperin); *pas de deux* de *El Cascanueces* (c. Michel Rayne según Petipa, m. Tchaikovski); *Romeo et Juliette* (c. Serge Lifar, m. Tchaikovski); *Les Forains* (c. Christian Foye, m. Henri Sauguet); *Suite en blanc* (c. Lifar, m. Edouard Lalo); *Diagramme* (c. Janine Charrat, m. Bach); *Pas classique* (c. Gsovski, m. Auber); *Barriére* (c. Boris Tonin, sin música); *Daphnis et Chloe* (c. Skibine, m. Maurice Ravel); *Clairiere* (c. Michel Descombey, m. Britten); *pas de deux* de *Don Quijote* (c. Petipa, m. Minkus), y *Divertimento romántico* (c. Yvan Clustine, m. Chopin). Los integrantes del grupo eran Claude Bessy, Claire Motte, Martine Parmain, Cyrille Atanassoff, Jean-Pierre Bonnefous, Lucien Duthoit, Wilfride Piollet, Claude Toruneur, Jacques Valdi y Claude Ariel; el maestro, Michel Rayne. Los acompañó la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, con el director huésped Daniel Stirn.[171]

La compañía logró "triunfar arrolladoramente ante el público mexicano",[172] aunque la belleza de las bailarinas del conjunto "robó cámara".[173]

Un año después, en medio del escándalo de la censura impuesta por el director del INBA a "los *brass* de las chicas africanas"[174] del Ballet de Guinea, y de las quejas de que sólo se traían compañías incompletas, José Luis Martínez anunció que el Ballet Bolshoi se presentaría "completo" en México.[175] Más tarde el vicedirector de esa compañía, Aarón Lev, prometió que su repertorio sería novedoso para el público mexicano,[176] y se programaron más de veinte funciones en el PBA, el Teatro Hidalgo y la Arena México, además de una gira por varias ciudades del país.[177]

En noviembre de 1966 finalmente debutó el Ballet Bolshoi en el PBA, gracias a las gestiones del INBA y la Asociación Musical Daniel, A.C. Asistieron la esposa del presidente, el secretario de Educación Pública y el director del INBA. Las localidades se habían agotado desde días antes, lo que

[170] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de mayo de 1965.
[171] Programa de mano de Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París, PBA, México, 23, 24, 26, 27 y 28 de agosto de 1965.
[172] "Se fue el Ballet Ópera de París", en *A.B.C*., México, 7 de septiembre de 1965, p. 11.
[173] "Presentación del Ballet de París", en *Excélsior*, México, 20 de agosto de 1965, p. 4-A.
[174] José A. de la Peña, "Todo el mundo", en *El Diario de México*, México, 2 de junio de 1966.
[175] "Viene a México el Ballet Bolshoi", en *El Día*, México, 28 de junio de 1966.
[176] "El subdirector del Bolshoi habla de su gira", en *El Nacional*, México, 23 de octubre de 1966.
[177] "El lunes llegarán los 82 bailarines del Bolshoi", en *Excélsior*, México, 11 de noviembre de 1966.

motivó notas en las secciones de sociales de los diarios, según las cuales "las señoras elegantes" anunciaban que ya poseían sus boletos. Así que "unidos en un solo anhelo de aspiración estética, todos los sectores sociales de México" llenaron el PBA. La señora de Díaz Ordaz "siguió con profundo interés" la función; en un intermedio la bailarina Raissa Struchkova y cuatro bailarines más la visitaron en su palco.[178]

Presentaron las versiones completas de *El lago de los cisnes*, *Las sílfides* y *Giselle*; fragmentos de *La bella durmiente del bosque*, *El Cascanueces* y *Don Quijote*; además de *El espectro de la rosa*, *Polonesa y danza cracoviana* (c. R. Zakharov, m. M. Glinka), *El cazador y el pájaro* (c. L. Yakobson, m. E. Grieg), *Estudio* (c. Alexander Lapauri, m. R. Gliere), *El vals* (c. Vasily Vainonen, m. Miaskovski), *Gopak* del ballet *Taras Bulba* (c. Zakharov, m. V. Soloviov-Sedoi) y *Aguas primaverales* (c. A. Messerer, m. S. Rachmaninoff). El director general del Teatro Bolshoi era Mijail Chulaki; el vicedirector, Aarón Lev; coreógrafo principal, Yuri Grigorovich; vicedirector artístico, Eric Diatlov; *maîtres de ballet*, Lev Pospejin y Galina Petrova; pianista, Valery Okser; director del espectáculo, Yuri Ygnatov; director técnico, Martirus Charujchiants; iluminación, Alexei Melnikov. Las figuras principales de la compañía eran las y los solistas Svetiana Adyrjaeva, Natalia Beesmertnova, Ludmila Bogomolova, Natalia Filippova, Boris Khokhlov, Alexander Lapauri, Marius Liepa, Vladimir Nikonov, Raissa Struchkova, Shamil Yagudin y Alexei Zakalinsky.[179]

Luis Bruno Ruiz escribió que la escenografía de *Lago* había sido impresionante; se distinguían Natalia Bessmertnova en sus papeles de Odette y Odile, y su *partenaire* Marius Liepa, gran bailarín que, sin embargo, "en sus momentos „actuantes" no es muy viril".[180] Carmen G. de Tapia también opinó que esa obra había sido admirable;[181] Víctor Reyes habló del éxito "sencillamente extraordinario" obtenido por la compañía, si bien se quejó de la ausencia de Maya Plisetskaya, a quien se había anunciado.[182] Anna Ilupina dijo que "llegar al Ballet Bolshoi es alcanzar el corazón mismo del ballet".[183] Baqueiro Fóster señaló que Bessmertnova tenía gran técnica y expresividad, y Liepa, un "porte distinguido" que imponía "calor" y "línea estética" en sus interpretaciones; como algo inusual, mencionó que la Orquesta de Ópera, reforzada con elementos de la Sinfónica Nacional, había

[178] "La señora de Díaz Ordaz admiró el Ballet Bolshoi", en *La Prensa*, México, 22 de noviembre de 1966.
[179] Programa de mano del Ballet Bolshoi, PBA, México, 29 de noviembre de 1966.
[180] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de noviembre de 1966.
[181] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Noche inolvidable de ballet", en *El Universal Gráfico*, México, 22 de noviembre de 1966.
[182] Víctor Reyes, "Notas de música. *Lago de los cisnes*", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 22 de noviembre de 1966.
[183] Anna Ilupina, "El Ballet Bolshoi en México. El juego del amor", en *Siempre!*, México, 23 de noviembre de 1966, pp. 42 y 43.

cumplido "su cometido con arte".[184] Esperanza Pulido vio al Bolshoi como una compañía con "superioridad terpsicórea", que exhibía "perfección de sus procedimientos", "arranque lírico de sus presentaciones" y actuación "endiabladamente natural" de los bailarines.[185] El segundo programa del Bolshoi, *Giselle*, también fue muy festejado por los cronistas, quienes destacaron el "dominio absoluto" demostrado por la primera bailarina Raissa Struchkova.[186]

José Antonio Alcaraz no estuvo de acuerdo con todos los halagos. Reconoció la "prodigiosa" técnica del Bolshoi, que dejaba "estupefactos" a los espectadores, y el hecho de que cuando bailaban "danza pura" (como en el segundo acto de *Giselle*) hicieran el "milagro de un universo no regido sino por la danza", su perfección y equilibrio. Sin embargo, en el aspecto teatral de sus realizaciones se veían "detalles de mal gusto": se llevaban a cabo de manera "idéntica a la del siglo pasado, produciendo la suspensión del tiempo (prodigio que causaría la envidia de Proust)" y carecían de una "iluminación efectiva, imaginación en los decorados o discreción en el maquillaje".[187]

También se criticó que la compañía que se había presentado en México no fuera la que bailaba en Moscú, y que *Giselle* "escuetamente estuvo a la altura de lo que podía esperarse" por los precios de las localidades (cien pesos, mientras que, por ejemplo, los Domingos Populares tenían un costo de dos pesos). Un cronista consideró que los bailarines eran mediocres y la compañía, de tercera, porque no aparecían las grandes figuras como Plisetskaya, cuyos lugares ocupaban "meros solistas", "no graduados". Como otros críticos, comparó a Struchkova con Markova en *Giselle*, señalando que la primera no tenía el dramatismo requerido y que su compañero Leipa parecía "insignificante, sin personalidad alguna; mecanizó, ajeno al arte, hasta sus mejores pasos".[188] Por estos últimos comentarios, publicados en *Tiempo*, Luis Carrión criticó a la revista y entrevistó a los directivos del Bolshoi, quienes se refirieron a la importancia que tenía el arte en la URSS y el apoyo gubernamental que recibía.[189] Gilberto Llorente reprobó que no hubieran programado funciones a precios populares en el Auditorio Nacional, acto inexplicable proviniendo de un país que "opera bajo la „dictadura del

[184] G. Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 25 de noviembre de 1966.
[185] Esperanza Pulido, "De música y músicos. *El lago de los cisnes*, del Bolshoi", en *Novedades*, México, 25 de noviembre de 1966.
[186] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de noviembre de 1966.
[187] José Antonio Alcaraz, "Música y danza. Al Bolshoi lo que es del Bolshoi", en *El Heraldo de México*, México, 24 de noviembre de 1966.
[188] "Ballet. Un „Bolshoi" de tercera", en *Revista Tiempo*, México, 28 de noviembre de 1966, pp. 56-57.
[189] Luis Carrión, "Entrevista exclusiva para *Política* con el Ballet Bolshoi. El desarrollo del arte es inseparable del desarrollo de la sociedad", en *Política*, México, 1 de diciembre de 1966.

proletariado"".[190] La justificación oficial al respecto fue que el Auditorio no estaba disponible, razón por la cual por primera vez se había programado la Arena México como foro "popular alternativo".

Hubo varias explicaciones de la ausencia de Maya Plisetskaya. Según una versión, se había enfermado a causa de la altura de la ciudad de México y había regresado a su país. Según otra, estaba muy cansada por las giras anteriores y se había quedado en Rusia. Una más decía que sí había llegado a México pero el PBA le había parecido un escenario muy pobre para ella; otra, que órdenes superiores la habían devuelto a Rusia; otra, que la mantenían en Moscú por temor a que desertara del Bolshoi, como lo había hecho recientemente Rudolf Nureyev, del Teatro Marinsky.[191]

Al margen de críticas y especulaciones, la compañía ocasionó una "locura colectiva". Luego del PBA, se presentó en el Teatro Hidalgo para la Sociedad Arte y Cultura, A.C. y la Confederación Patronal de la República Mexicana,[192] aunque sólo con fragmentos de sus obras, por limitaciones de espacio.[193]

Sobre el programa del Bolshoi compuesto por obras cortas, Luis Bruno Ruiz evaluó como las mejores a *El cazador y el pájaro*, *Estudio* y *Aguas primaverales*, y encontró defectos en las demás.[194] En *El espectro de la rosa* Liepa, "a pesar de sus magníficos saltos, no pudo completar la evocación" de Nijinski; en tanto que su compañera Beesmertnova, "con todo y que sufrió una caída en el escenario, creemos que estuvo a la altura de la misma Karsavina".[195]

Después de la temporada en el PBA y las funciones en el Teatro Hidalgo (donde un total de 110 mil personas vio su espectáculo), el Bolshoi partió a Guadalajara y Monterrey, pero regresó al PBA y a la Arena México (con boletos a precios populares, 25 pesos), hasta haber dado 33 funciones en la ciudad de México. Había acudido todo tipo de espectadores, incluidos secretarios de Estado; es más, por primera vez el regente de la ciudad, Alfonso Corona del Rosal, usó su palco en el PBA.

La despedida del Bolshoi fue en la Arena México, entre Dianas y *Las golondrinas*, en una función para obreros. Los soviéticos presentaron "un número mexicano, acompañados de mariachi", montado por Amalia Hernández. Marius Liepa, "impecablemente vestido de charro", Natalia

[190] Gilberto Llorente, "Criterio. El Bolshoi, ¿ballet para ricos?", en *El Sol de México*, México, 6 de diciembre de 1966.
[191] Carlos Córdoba, "El extraño caso de la bailarina rusa desaparecida", en *El Heraldo de México*, México, 19 de diciembre de 1966.
[192] Kut-Berto, "Siete días de música", en *Ovaciones*, México, 28 de noviembre de 1966.
[193] Elisa Kahan, "Actualidad musical. Otro programa variado del Bolshoi de arte y cultura", en *Diario de la Tarde*, México, 2 de diciembre de 1966.
[194] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de diciembre de 1966.
[195] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de diciembre de 1966.

Beesmertnova y los demás participantes en este "homenaje a la danza de México, bailaron con enorme facilidad y gracia".[196]

Tras el viaje realizado por compañías mexicanas a Centroamérica, en marzo de 1967 México recibió al Ballet Clásico de Guatemala, en el Teatro Antonio Caso. El director era Antonio Crespo y su repertorio, *Las fuentes de Roma* (c. Georges Berard, m. Ottorino Respighi), *Cuatro sones* (c. Crespo, m. varios), *El pájaro blanco* (c. Denis Carey, m. A. Sarmientos) y *Los comediantes* (c. Roberto Castañeda, m. Kavalevski).[197] Las obras se calificaron de "demasiado débiles para una crítica formal".[198]

El hecho de que organismos privados, como la Asociación Musical Daniel, A.C., intervinieran en la contratación de las compañías internacionales o que se programaran foros alternativos al PBA para ellas, no era bien visto por todos los cronistas. Julio Lazeta comentó en mayo de 1967: "ya está bien de que también sea una rama de la „Iniciativa Privada" la que lleve a México los grandes espectáculos, cobrando lo que quiera cobrar, ganando lo que quiera ganar y presentando lo que quiera presentar y en donde quiera y pueda (así sea una arena de box), que si el negocio es bueno, lo demás no importa". Para él, la difusión era una labor que "sólo el Estado", en este caso el INBA, debía cumplir.[199]

A pesar de estas críticas, en junio de 1967 de nuevo fue la Asociación Musical Daniel, A.C. la encargada de traer a México a Maya Plisetskaya y las Estrellas del Ballet Bolshoi, cuando se presentaron en el Festival de Puebla y en el PBA. En las dos funciones en éste hubo mucha desorganización,[200] pero fueron muy exitosas; de nuevo asistieron el regente Corona del Rosal y su familia.

Las obras fueron cortas y el fin era el lucimiento de las "estrellas", especialmente de "la mimada diva rusa de la danza" Plisetskaya,[201] que tanta polémica y discusiones políticas había levantado en México por no haber aparecido en las funciones del Bolshoi unos meses antes. Bailaron *La reina de los cisnes* (c. Varkowitzky-Vlasov, m. Tchaikovski); *Pas de deux* de *Flamas de París* (c. Vainonen, m. Asafiev); *Melodía* (c. Messerer, m. Gluck); *Danza* del ballet *Gayané* (c. Anisinova, m.

---

196 Fígaro, "Ópera. Ópera, música, ballet", en *Excélsior*, México, 22 de diciembre de 1966, pp. 5 y 8.
197 Programa de mano del Ballet Clásico de Guatemala, 20 y 27 de febrero de 1967, en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, CONAPROC, México, 20 de febrero a 5 de marzo de 1967.
198 Luis Bruno Ruiz, "Danza en 1967", *op*. *cit*.
199 Julio Lazeta, "Crónicas de Moscú. El ballet *Carmen*... discutido en el Bolshoi", en *El Día*, México, 10 de mayo de 1967.
200 Raúl Vieyra, "Telecomentarios", en *Excélsior*, México, 9 de junio de 1967.
201 Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción. Maya Plisetskaya y *La muerte del cisne*", en *El Universal Gráfico*, México, 17 de junio de 1967.

Khachaturian); *pas de deux* de *El lago de los cisnes*; *Variaciones* de *La bayadera*; *Variaciones* y *pas de deux* de *Don Quijote*; *Vals* (c. Carkowisky-Vlasov, m Durayensky), *Gopak*; y *La muerte del cisne*. Además de Plisetskaya, bailaron Ludmila Vlasova, Stanislav Vlasov, Nina Sorokina, Yuri Vladimerov, Ekaterina Maximova, Vladimir Koschelev y Nicolai Fadeyechev. La dirección de orquesta estuvo a cargo de Georgy Chemchighin; la pianista fue Irina Scherbina.[202]

Como era de esperarse, para la crítica "lo máximo" fue Plisetskaya, como escribieron Eloísa R. de Baqueiro,[203] Blanca Sevilla[204] y Luis Bruno Ruiz, especialmente por su interpretación de *La muerte del cisne*, que el público la obligó a repetir. Para este último cronista, *La reina de los cisnes* era una "versión muy original" interpretada de manera "interesante" por Vlasov y sus "plásticos saltos" y la musicalidad de Vlasova; *Melodía*, una "obra muy fina"; y *Flamas de París*, "muy vistosa" por sus movimientos acrobáticos.[205]

Explotando de nuevo la fórmula de "estrellas", en julio de 1967 el INBA y la Asociación Daniel presentaron en el PBA al Ballet de París de Miskovitch, constituido por ocho grandes figuras, como Janine Charrat y el propio Milorad Miskovitch, además de Daphne Dayle, Don Snyder, Muriel Belmondo, Nicole Nogaret, Jacques Dombrovsky y Andre Tchan. Traían un programa con obras de ballet moderno: *El telón rojo* (c. John Taras, m. Richard Blareau); *El ciclo* (c. Charrat, m. Dag Wirren, vest. Thamar Deletay); *Pas de trois* (c. Balanchine, m. Minkus); *Señor de Mañara* (c. Jack Carter, m. Tchaikovski, libreto Irene Lidova, decorado y vest. Bernard Dayle); *Electra* (c. Charrat, m. P. Henry Pousseur); *L'Ecuyère* (c. Lifar, m. Joseph Kosma, libreto Constantin Nepo y Lifar, decorados y vest. Sergio Matta); *Concerto* (c. Charrat, m. Edward Grieg); *La escalera* (c. Dick Sanders, m. Adenko Turjak, libreto Miko Sparemblak, decorados y vest. François Ganeau), y *Prometeo* (c. Béjart, m. Maurice Channa, libreto Pierre Rhallys, decorados y vest. Dayde).[206]

Un cronista se refirió a *El ciclo* como una coreografía con tema "de lo más extraño"; sus movimientos, aunque estéticos, "no daban la impresión de mandar un mensaje y [sí] de causar una especie de inquietud y no simple satisfacción sensitiva". A *El telón rojo*, *Pas de trois* ("clásico totalmente" pero "modernizado") y *Electra* (con música electrónica y "voces teatrales") también los

---

[202] Programa de mano de Maya Plisetskaya y Estrellas del Ballet Bolshoi, PBA, México, 11 de junio de 1967.
[203] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 17 de junio de 1967. Ese mes murió Gerónimo Baqueiro Fóster; su columna pasó a manos de Eloísa R. de Baqueiro.
[204] Blanca Sevilla, "Presentación y despedida del Bolshoi", en *El Heraldo de México*, México, 14 de junio de 1967.
[205] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1967.
[206] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 485.

consideró ballets modernos, y sostuvo que después del Ballet del Siglo XX, era lo mejor que había venido a México en su línea.[207]

Alejandro Reyes escribió sobre el triunfo de la "extraordinaria danzarina" Charrat y del "notable bailarín" Miskovitch, quien destacaba "por su elegancia, técnica asombrosa, excelente figura y elevación". Con el primer programa no llenaron el teatro, pero en el segundo hubo incluso espectadores parados en los pasillos. Miskovitch demostró en la "original obra" *Señor de Mañara* que era un bailarín y actor "soberbio", "magistralmente secundado" por el resto del reparto; *Electra* desconcertó por su modernismo porque los bailarines hablaban dando "la impresión de melopeya"; *La escalera* era un "extraño ballet" basado en la película japonesa *Rashomon*; *Prometeo* fue de "formidable dramatismo y olímpico simbolismo", y Charrat dio la "inesperada y gratísima sorpresa" de bailar "magistralmente" *La muerte del cisne*, fuera de programa. Por otra parte, calificó de "eternos amargados" a quienes comparaban a ésta con otras compañías que recientemente habían visitado el país.[208]

Alfredo Rose comparó a las estrellas del Ballet de París con las del Bolshoi. Aunque consideró que las segundas se elevaban a una "altura inconmensurable", reconoció que las primeras habían actuado "excelentemente". Escribió que en *El telón rojo* la música fue servil a la danza; en cambio, en *El ciclo* la coreógrafa había roto con la música mostrándose como "discípula de Lifar". *Señor de Mañara* tenía un argumento "complicado" y una "bella y original" escenografía, pero parecía "teatro más mimado que danzado". *Electra* era "truculenta en acción", con música electrónica concreta distorsionada y a alto volumen, que planteaba un conflicto "entre lo que el espectador escucha y lo que ve representado"; por lo tanto, afirmó, "en el ballet no es tan decisivo aquello que la danza pretende representar como acción teatral, sino aquello que la danza es en sí misma".[209] Sobre *La escalera* señaló que "es un enredo teatral largo, ancho y triangular" que impedía a los bailarines "ejercer su auténtica profesión", lo que también sucedía en *Prometeo*. Charrat era "magnífica" y Miskovitch, un bailarín "verdaderamente grande entre los grandes".[210]

Para Junius, el grupo presentó una "excelente combinación de danza clásica y moderna" y todas las obras tuvieron calidad, como *Concerto*, "una de las más puras creaciones del neoclasicismo"; pero "lo mejor del espectáculo" había sido *El ciclo*. Al igual que el resto de los cronistas destacaba,

[207] "Continúa con éxito el Ballet de París", en *Novedades*, México, 15 de julio de 1967.
[208] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros", en *El Redondel*, México, 16 de julio de 1967.
[209] Alfredo Rose, "Música", en *El Sol de México*, México, 17 de julio de 1967.
[210] Alfredo Rose, "Música", en *El Sol de México*, México, 23 de junio de 1967.

incluso por encima de las bailarinas, la actuación de Miskovitch,[211] muestra de la nueva tendencia en el ballet internacional hacia el encumbramiento de las figuras masculinas *super stars*, como Rudolf Nureyev.

Según Elisa Kahan, el grupo parisino era un ballet de cámara "elegante, sensitivo y de refinamiento", cuyos temas reflejaban la existencia de los seres humanos, sus sentimientos y pasiones; "todas las danzas de estilo clásico-moderno evidenciaron la sutileza y sentido estético, aunados a la excelente técnica".[212] Carmen G. de Tapia habló del "carácter acentuadamente modernista" del grupo, y de Miskovitch en *Prometeo*: "rubio, atlético y a la vez esbelto, con el más puro semblante y un temperamento pujante y apasionado", a semejanza de un "griego clásico", había cautivado al público.[213]

También en julio de 1967 se presentó en el PBA el Ballet Australiano, dirigido por Peggy van Praagh y Robert Helpmann. Con ocho primeros bailarines, catorce solistas y veinte integrantes del cuerpo de baile, todos australianos, y la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, presentaron *Melbourne Cup* (c. Rex Reid, m. selección Harold Bagder, esc. Geoffrey Ingram y Reid, decorados Ann Church); *The Display* (c. Helpmann, m. Malcolm Williamson, decorados Sidney Nolan); *Raymonda* (versión Nureyev); *The Lady and the Fool* (c. John Cranko, puesta en escena por Ray Powell, m. Verdi adaptada por Charles Mackerras, decorados Richard Beer); *Yügen* (c. Robert Helpmann, m. Yuzo Toyama, decorados Desmond Heeley), y una versión más de *Electra* (c. Helpmann, m. Malcolm Arnold, decorados Arthur Boyd).[214]

A Víctor Reyes *Melbourne Cup* le había recordado Broadway, "por el montaje lujoso, el virtuosismo técnico, la gracia y el colorido"; *The Display* contenía "elevación estética y rasgos poéticos"; el tercer acto de *Raymonda* era un "dechado de belleza clásica"; *The Lady and the Fool* tenía "secuencias muy bellas y dramáticas"; *Yügen* era una "fantasía oriental fina, delicada, con bases académicas", y *Electra* tenía un dramatismo "impresionante".[215]

Elisa Kahan señaló que la compañía tenía vestuario lujoso, además de "buen gusto" en escenografía e iluminación. Todas sus obras habían sido brillantes y con *Raymonda* había demostrado que "también los ballets clásicos de tradición se danzan con elegancia, delicadeza, espontaneidad y

---

[211] Junius, "Música. Ballet de París", en *Excélsior*, México, 18 de julio de 1967.
[212] Elisa Kahan, "Actualidad musical. Ballet de París, de Miskovitch, con Janine Charrat de invitada", en *Diario de la Tarde*, México, 19 de julio de 1967.
[213] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Jannine Charrat en el Ballet de París", en *El Universal Gráfico*, México, 20 de julio de 1967.
[214] Programa de mano del Ballet Australiano, PBA, México, 22, 25, 27 y 28 de julio de 1967.
[215] Víctor Reyes, "Notas de música. Ballet Australiano", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 31 de julio de 1967.

frescura".[216] A Eloísa R. de Baqueiro le pareció que la compañía, a pesar de ser muy joven, era de gran calidad, y *Electra*, una de sus "más brillantes coreografías".[217] Franz Mont opinó que esa compañía prefería el ballet de "tipo europeo", alejado de los "movimientos simplemente acrobáticos" que conseguían el aplauso fácil del público "alucinado por aquellas habilidades de bailarines gimnastas".[218]

El 4 de noviembre de 1967 se presentó en el PBA el Ballet Juvenil de Guatemala María Tchernova, con la colaboración de la Cruz Roja Mexicana y la embajada de ese país.[219] Sus dos funciones se incluyeron en la programación destinada a espectadores infantiles, alumnos de escuelas de danza. Aunque el grupo guatemalteco había demostrado disciplina, era "limitado" y no podía considerarse profesional.[220] Su repertorio estuvo constituido por *Fiesta en la campiña* (c. y vest. María Roiz de Cuestas, m. Adolph Adam) y *Gran tarantella* (m. Gottschalk-Henshy Kay); los bailarines participantes fueron Anabella Aycinema Lainfiesta, Sara María Aycinema Ochoa, Mónica Aycinema Ochoa, María Luisa Bartlett Mendizábal, Charlenne Benford Mendoza, Melita Castillo, Ana Lilian Castillo Lima, Arabella Castro Quiñones, Mariber Farner Mayorga, Dora Lilia Gabriel Nvila, Olivia Gobbato Cescheli, Rebeca Iturbide Molina, Marialys Lowenthal Arceyuz, Luisa María Mata Castillo, Sylvia Melvilla Aguirre, Patricia Nuila de la Peña, Ana María Piedrasanta de León y Lourdes Quan Reinoso Ruata.[221]

También en el PBA y en diciembre, dio dos funciones Le Théâtre D‟Art du Ballet Anna Galina, dirigido por Tatiana Piankova, cuya figura principal era Galina, que ejecutó *Marguerite Gautier* (c. William Dollar, m. Verdi, esc. y vest. Wakhevitch). El resto del reparto eran los primeros bailarines Françoise Nef, Bogdan Blder, Jane Blauth y Jorge Siquiera; el cuerpo de baile, Greta Gademayr, Noriko Kubota, Monica Thomson, Judy Wiles, Ingrid Schonthaler, Pamela Hawkins, Monique Houpin, Fernanda Cardoso, Verena Brulisauer, Dragutin Panian, Serge Tartas, Ryuro Mory, H. Shimada y Rony Panzani.[222]

Con este grupo se cerraron las presentaciones de compañías internacionales de ballet en la primera mitad del sexenio; 1968 traería enormes sorpresas a especialistas y público dancísticos, por la cantidad y calidad de los grupos que llegarían al país.

---

[216] Elisa Kahan, "La música. El Ballet Australiano y su triunfo", en *Novedades*, México, 6 de agosto de 1967.
[217] Eloísa R. de Baqueiro, "El Ballet Australiano", en suplemento de *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1967, p. 13.
[218] Franz Mont, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 13 de agosto de 1967.
[219] "Funciones de Ballet Juvenil", en *El Sol de México*, México, 22 de octubre de 1967.
[220] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 26 de noviembre de 1967.
[221] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 492.
[222] *Ibid*., p. 493.

## VI. Los modernos a mitad del sexenio

Hacia principios de 1965 la danza moderna atravesaba por un momento difícil, porque se estaba reconstruyendo y replanteando. Ello, además, en la coyuntura de un cambio de gobierno, que producía incertidumbre sobre las medidas que se tomarían desde las esferas oficiales.

Las opiniones eran muchas; algunos de sus representantes, como Guillermo Arriaga, afirmaban que la danza moderna estaba en crisis y en el olvido por la “ausencia de verdaderos maestros” e “interrupción del desarrollo de la proyección artística en el campo profesional”. Denunciaba una “falta de interés por parte del Estado” en ese género dancístico, así como de los elementos que le habían permitido su impresionante desarrollo de 1957 a 1963.[223]

La mencionada crisis dio pie a la opinión de que el género se había extinguido, debido a su poca presencia en los foros. Algunos críticos consideraban que la danza en general sufría una dramática crisis; la moderna en particular, según Hans Sachs, tenía un “panorama triste y sombrío”. Sostenía que muchos “añoramos con lágrimas en los ojos aquella época de oro en que todo era actividad y optimismo, infatigable producción, talentos desbordantes por doquier”, en referencia a la etapa de florecimiento de la danza moderna con Miguel Covarrubias al frente del Departamento de Danza del INBA.[224]

El compositor Raúl Cosío realizó una serie de entrevistas para conocer las opiniones de los creadores y conocedores de la danza moderna. Para el brillante fotógrafo Nacho López, la danza no se había extinguido sino que, a partir del estreno de *Opus 60* (1960) de Anna Sokolow, se dirigía hacia “la introspección” y “un ballet de tipo místico”. Era parte de los procesos mundiales, pues “a medida que avanza la desorientación del mundo, el hombre se repliega dentro de sí”. Nacho López expresó que el público se acercaría de nuevo a la danza moderna; exhortó a los bailarines a romper con “moldes y tabúes”, “atacar lo establecido” y destruir “el folclorismo *show business*” (a diferencia de Hans Sachs, que precisamente afirmaba que la única “nota positiva” era el BFM).

Para Nacho López la danza no estaba en crisis, al contrario, la fe en ella se había fortalecido, pues los bailarines trabajaban duramente a pesar de “la incomprensión del gobierno y del público”, que no aceptaban que la danza moderna suponía “pensar, emocionarse, reflexionar”. Planteó que era

[223] Guillermo Arriaga en Ramón Ortiz González, “Sólo hay indiferencia...”, *op. cit.*
[224] Hans Sachs, “Revista musical. Crisis y drama de la danza mexicana”, *op. cit.*

necesario que las instituciones oficiales o particulares nuevas formaran una compañía con "lo mejor del repertorio" para que lo conocieran los públicos de "países subdesarrollados".[225]

Rosa Reyna también hizo referencia a la necesidad de apoyo oficial a los grupos dancísticos de calidad y a la educación. Aceptaba que se había perdido interés en la danza moderna, lo cual explicaba en función de que no existía una compañía importante de esa especialidad, ni coreografías de gran calidad, además de que la formación en esa disciplina implicaba gran exigencia. Por otra parte, sostenía que desde la infancia era común soñar "con las princesas y cuentos de hadas, y eso va más de acuerdo con el ballet clásico". Reconocía que el OPIC y Álvarez Acosta daban apoyo a la danza moderna, y que las autoridades del INBA habían manifestado "su buena intención", aunque el presupuesto destinado era muy bajo. El apoyo del INBA que había recibido su grupo, el Ballet México Contemporáneo, se reducía al préstamo de salones para clases y ensayos, algunos cursos de maestros norteamericanos (como Gene McDonald) y las "magníficas" clases de coreografía de Bodil Genkel.[226]

Arriaga afirmó que lo central era mantener el trabajo del bailarín, aunque eso significara "comercializarse, ni modo". El desarrollo de la danza moderna en México había sido "completamente al revés", pues debía haber sido "consecuencia lógica de un movimiento folclórico, es decir, de un nacionalismo arraigado en la tradición popular"; sin embargo, primero había surgido la danza moderna "y ahora todo el mundo hace folclor", por lo que "la consecuencia lógica es que haya muerto". Decía que "no queda más que irse al lado comercial" porque ni al gobierno ni a la iniciativa privada les interesaba apoyar la danza; aunque existían el cabaret, la comedia, comedia musical y revista, [227] la televisión era "el medio de proyección más fabuloso del siglo".[228] (Por sus actividades en esos medios, según Jorge Labarda, Arriaga destacaba "cada vez más como un buen coreógrafo para comedias musicales", aunque este espectáculo estaba "proscrito en nuestra capital".)[229]

En contraste con estas opiniones de los especialistas de danza moderna, el integrante del Ballet Nacional de México (BNM) Carlos Gaona tenía otra postura, la que le daba el trabajo continuo e independiente de su compañía. Opinaba que el BNM seguía siendo "el mismo grupo heroico y romántico de siempre", así hubieran cambiado su estética e ideas, pues hacer danza era una "necesidad fisica y mental" que no se detenía por falta de apoyo gubernamental, además de que los bailarines

---

[225] Nacho López en Raúl Cosío, "Las condiciones de la danza mexicana. Nacho López", en *Ovaciones*, México, 10 de octubre de 1965, p. 2.
[226] Rosa Reyna en Raúl Cosío, "Las condiciones de la danza mexicana. Rosa Reyna", en *ibid*., p. 3.
[227] Guillermo Arriaga en Raúl Cosío, "Las condiciones de la danza mexicana. Guillermo Arriaga", en *ibid*., p. 10.
[228] Guillermo Arriaga en Nicolás Reyes, "Otero, Arriaga y Segura dicen...", *op. cit*.
[229] Jorge Labarda, "Reportero de espectáculos. Se resiente en las taquillas la Semana Santa", en *El Día*, México, 13 de abril de 1965.

"estamos acostumbrados a sufrir grandes penalidades espantosas". Para él, lo fundamental era continuar trabajando y mantener la cohesión de la compañía.[230] Debido a las carencias económicas que habían enfrentado los bailarines del BNM, en ocasiones habían recurrido al medio "comercial" tan criticado, como el montaje del propio Gaona en Acapulco, en 1965-1966.[231]

De tal manera, sí había un sector de bailarines de la danza moderna que seguían trabajando y no habían sido tan golpeados por la falta de apoyos, principalmente porque no los habían recibido de manera constante ni dependían de ellos. Al contrario de las opiniones de muchos, la danza moderna tenía una gran labor que hacer y cambios que promover. Quienes pensaban de esta última manera no eran sólo los integrantes de la compañía más antigua del país, el BNM, sino también los grupos nacidos en el sexenio 1964-1970, que ampliaron y diversificaron el campo dancístico.

**1. Hacia la danza contemporánea, el Ballet Nacional de México**

A principios de 1965, al regresar de Nueva York Guillermina Bravo dio una entrevista. Había viajado a esa ciudad para estudiar de nuevo en la escuela de Martha Graham, porque consideraba que "todos tenemos necesidades de estar aprendiendo; nunca sabemos por completo lo que debemos saber en nuestra propia profesión". Para ella, la técnica de la danza en México se encontraba en el atraso y por eso recurría a la norteamericana, que calificaba de "muy firme". Su viaje le había permitido acceder a "las fuentes del arte expresionista; recibí, en magníficas clases, ciertos avances fundamentales del movimiento que están de acuerdo con la fisiología del cuerpo humano", [232] una alusión a su reiterado interés por la ciencia.

Casi a modo de excusa por el interés de Bravo en la técnica Graham, tiempo después Luis Bruno Ruiz escribió que, a pesar de ello, la coreógrafa había "fortificado" su estilo sin perder "su espíritu de mexicanidad". La seguía teniendo por "una artista que ha mantenido en alto los postulados de la danza moderna" y que había conservado su compañía "a pesar de las barreras" contra "el proceso del arte verdadero".[233]

A Bravo le interesaba el cambio permanente (no mantener repertorios) y renovarse continuamente (lo que chocaba con opiniones de otros integrantes del BNM, como Carlos Gaona,

[230] Carlos Gaona en Raúl Cosío, "Las condiciones de la danza mexicana. Carlos Gaona", *op. cit.*, p. 4.
[231] Tomando como base su obra *Danzas primitivas*, Gaona realizó un espectáculo de cabaret en la Roqueta de Acapulco, con los bailarines Luis Fandiño, Isabel Hernández, Anadel Lynton y Antonia Quiroz.
[232] Guillermina Bravo en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1965, p. 43-A.
[233] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 27 de julio de 1966.

quien pensaba que era absurdo “desechar el trabajo pasado” y desperdiciar “los logros”).[234] De tal manera que Bravo siempre estaba en busca de nuevos retos artísticos e impulsando a sus compañeros del grupo a enfrentarlos; justo de 1964 a 1967 se encontraba en un periodo de exploración del coro en sus obras, durante el cual creó algunas de gran calidad.

El BNM dio una temporada de seis funciones en mayo de 1965 en el PBA. El primer programa estuvo formado por las reposiciones *Danzas primitivas*, *Luzbel* y *El paraíso de los ahogados*; y el estreno de Federico Castro *Cinco por cinco* (m. Oskar Sala, Henk Badings y Remi Gassman, diseños José Cuervo). En el programa de mano había textos sobre las obras, especie de “explicaciones” para el público; sobre *Cinco por cinco* se decía que “el ballet tiene el mismo sentido que un móvil de Calder, o que esas figuras chinas de papel recortado que se van transformando entre las manos; piezas de un cuerpo vivo en movimiento, transformaciones armoniosas, geometría animada, belleza y gracia de las combinaciones imprevistas”. Era una obra basada en el teatro del absurdo de Ionesco, que utilizaba música electrónica y surgida de los cursos de coreografía impartidos por Bodil Genkel al BNM, y los de análisis teatral y estructura dramática, por Luisa Josefina Hernández. Qué lejos se encontraba esta obra del nacionalismo por el que muchos todavía sentían nostalgia; qué cerca del paso a la danza contemporánea y de los postulados “cosmopolitas” y “universales” de los artistas de ese tiempo.

En el segundo programa se estrenó *Ronda*, obra colectiva de Raúl Flores Canelo y de los noveles Luis Fandiño y Freddy Romero, con la participación de Guillermina Bravo (m. Leonardo Velázquez y percusiones ejecutadas por los bailarines, diseños Flores Canelo). Se repusieron *Cuatro en el foro*, *La portentosa vida de la muerte* y *Danzas de hechicería*.

El elenco que se presentó fueron Freddy Romero, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Federico Castro, Rosa Pallares, Antonia Quiroz, José Mata, Raquel Vázquez, Ricardo González, Isabel Hernández, Alma Guillermoprieto, Gladiola Orozco, Antonio Viveros, Anadel Lynton y Rubén Velasco, además de los bailarines huésped Luis Fandiño y Roseyra Marenco. La dirección era de Guillermina Bravo; los colaboradores, Antonio López Mancera en dirección escénica, Emilio Carballido como asesor literario, Lin Durán en promoción, Óscar Chávez y Ángel Pineda en las voces; fotos de Luis Fandiño; asistente de dirección artística, José Cuervo, y asistente de producción, Rubén Velasco.[235]

[234] Carlos Gaona en Raúl Cosío, “Las condiciones de la danza mexicana. Carlos Gaona”, *op. cit*.
[235] Folleto del Ballet Nacional de México, “Seis conciertos de danza contemporánea mexicana”, PBA, México, 18, 20, 21, 25, 27 y 28 de mayo de 1965. Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, segundo programa, 25, 27 y 28 de mayo de 1965.

*La portentosa vida de la muerte*, que había causado controversia en anteriores presentaciones, volvió a ser considerada por Lin Durán como la obra que superaba "el pintoresquismo superficial para incorporarse a las expresiones más avanzadas de la cultura contemporánea".[236] Según ella, *Danzas primitivas* había cambiado el improvisado arreglo musical de percusiones con el que se había estrenado, por música de Carlos Boilés, la cual aportaba "originalidad y finura" a la obra. *Luzbel* había recibido una mejor respuesta del público que el año anterior y conservaba su "calidad sostenida y profunda", su "reminiscencia indígena" y el "tono solemne e ingenuo" de la identidad nacional. *Ronda* había sido un "alivio" porque trataba sobre el amor, tema que parecía "desterrado" de los programas del BNM; opinaba que debía usarse música en toda la obra o hacer la danza más corta, para que fuera "menos cansada", con sus silencios y sonidos creados por los bailarines. Según Durán, *Ronda* había suscitado reacciones encontradas, "iras y éxtasis; unos echaban espuma por la boca sintiéndose engañados y otros tenían los ojos invadidos por el brillo del más puro placer". Sobre *El paraíso de los ahogados* (que seguramente se bailó fuera de programa), dijo que conjuntaba escenas de gran ternura, sensualidad y euforia; se valía de un "eclecticismo de los recursos" y en su anécdota tenía implícitos "conceptos profundos que hablan muy alto del talento e inteligencia de la coreógrafa" (Guillermina Bravo).[237]

Al debut de la compañía, según Alejandro Reyes, había acudido una "selecta audiencia aunque no numerosa concurrencia, como era lógico esperar", a pesar del "magnífico elenco" y los excelentes bailarines huésped. A favor de la danza moderna, decía que no debía juzgarse como la clásica "a que estamos habituados, sino como pantomima".[238]

Sin embargo, el BNM recibió críticas serias, como la de Héctor Huerta. Éste festejaba el ímpetu con el que había iniciado su trabajo Clementina Otero, a diferencia de los titulares de los otros departamentos del INBA; la excusaba de programar danza moderna, cuyo representante (el BNM) había mostrado en sus funciones "más la crisis de un estilo que su posible recuperación". Afirmó que "el público ha desertado de las salas" donde se presentaba ese género, lo mismo que los antes entusiastas críticos, que ahora se mostraban "escépticos e indiferentes" (algo que salta a la vista, pues las reseñas de la época sobre danza moderna son mucho menos que las de otros géneros dancísticos). Disentía de quienes pensaban que la danza moderna era "la verdadera expresión estética mexicana"; en

[236] Lin Durán, "El Ballet Nacional de Bellas Artes", en *El Día*, México, 1 de abril de 1965, p. 9.
[237] Lin Durán, "Segundo programa del Ballet Nacional", en *El Día*, México, mayo de 1965, en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, pp. 131-134.
[238] Alejandro Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*, México, 26 de mayo de 1965.

caso de que así fuera, era necesario que sus artistas "se renueven y vivifiquen un estilo tan elogiado antes y hoy tan discutido". Para Huerta, en obras como *Cinco por cinco* y *Cuatro en el foro* los bailarines ejecutaban "una especie de gimnasia sueca que pretende tener algo que ver con la estética, pero que deja a los espectadores fríos y aburridos", y sentenciaba:

La simple exhibición de habilidades físicas bastante limitadas –porque ninguno sobresale sobre tales gimnastas– no basta para cubrir la ausencia de sentido en estos "ballets" que pretenden ser abstractos y no logran sino ser fastidiosos, pese a que el coreógrafo haya pedido a los bailarines "transformaciones armoniosas, geometría animada, belleza y gracia de las combinaciones imprevistas". Y ha de contar no poco para este fracaso el que en el grupo figuren algunos ejemplares humanos dignos de figurar en la monstruoteca de nuestra "raza de bronce".

Sobre *La portentosa* opinó que era "un poco más soportable" y con pasajes de buen humor, aunque insistía "en la tendencia fúnebre de la que ha usado y abusado la danza moderna, tan dada a las calaveras catrinas y a los esqueletos vaciladores". Por su parte, *Danzas de hechicería* era una obra "mucho más coherente y jugosa", con bellos momentos que dejaban sentir "la mano de una artista creadora" capaz de emocionar y mostrar imaginación y armonía; ahí destacaba Freddy Romero con su "brillante interpretación del jaguar".[239]

Hubo otras opiniones contrastantes, como la de Luis Bruno Ruiz, para quien *Cinco por cinco* era un "ballet un tanto raro, pero con esa rareza pueril parecida, en sentido sicológico, al manierismo técnico del dadaísmo de la poesía"; esto último, porque en el dadaísmo "los objetos abstractos que se mueven son las mismas palabras" y en la obra los bailarines las materializaban.[240] *Cuatro en el foro* "se salvaba" y lograba los aplausos del público porque "señala un paso de la materia al mundo del espíritu", además de permitir el lucimiento de Roseyra Marenco y Freddy Romero. *La portentosa* era una obra con "tema interesante", y en algunas partes de *Danzas de hechicería* faltaba que los bailarines se "adentraran" en el mundo mágico, aunque destacaban Luis Fandiño y Freddy Romero.[241]

Ricardo Mungarro hizo una aguda defensa de la danza moderna que, decía, había superado el "estatismo" que antes la caracterizaba, utilizando "los movimientos rítmicos del cuerpo" y complementándose con "la mímica, en ocasiones pantomima". Así "se han dinamizado las aspiraciones de belleza" de esta danza, pues no sólo se pretendía "halagar nuestro sentido

---

[239] Héctor Huerta, "Diario de un espectador. La danza moderna vive ahora una etapa sumamente difícil", en *Cine Mundial*, México, 29 de mayo de 1965.
[240] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de mayo de 1965.
[241] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de mayo de 1965.

contemplativo", sino "enmarcar éste con la policroma mensajería social de una idiosincracia, en este caso, la nuestra". El BNM había tenido una "muy breve, pero muy fecunda" temporada; era preciso darle mayor difusión y estímulo, para contrarrestar las "críticas equivocadas" que recibía al no ser entendido "en su verdadera dimensión".

Para Mungarro, el BNM era resultado del presente y llevaba "la impronta de la mexicanidad". Lamentaba el escaso público asistente a las funciones y exhortaba a un acercamiento a las manifestaciones de cultura propias para enriquecerlas, en lugar de "volcar por ignorancia críticas sin contenido o que conservadoramente nos aferran a un pasado que ni es nuestro, ni forma parte de nuestra idiosincracia" (en referencia al ballet clásico). Sin embargo, criticaba la música utilizada en las obras porque le faltaba "elaboración", "contextura" o se perdía "en ensayos de tipo efectista"; recomendaba que los compositores buscaran "mejores fórmulas musicales" basadas en el folclor como reflejo de la contemporaneidad, y no ensayos electrónicos ni música extranjera.[242]

El interés del Ballet Nacional en la técnica Graham impulsó al Departamento de Danza del INBA a contratar a uno de los maestros de esa compañía, Gene McDonald, que ya había visitado el país en los años cincuenta. Según el cronista Fidelio, los dos viajes de integrantes del BNM a Nueva York les habían permitido una mayor asimilación de la técnica (cuyo apoyo se localizaba en el ombligo), la que se afianzaría con la presencia de McDonald (maestro tan delgado que parecía "un popote lleno de sabiduría balletística"). Los cursos fueron impartidos a bailarines de danza moderna en general (incluido el BNM) y a estudiantes de la ADM, y contaron con el acompañamiento del grupo de jazz 3.1416.[243] Más tarde, McDonald dio una clase pública y una conferencia ilustrada con Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Roseyra Marenco, Evelia Beristáin, Georgina Román, Guadalupe Ramírez, Rosa Reyna y Freddy Romero[244] (donde sobresalieron los dos últimos).[245]

Para Raquel Tibol, McDonald también era un "popote simpatiquísimo lleno de sabiduría dancística" (de 32 años, 1.85m de altura y 20cm de ancho), que fumaba y se movía sin cesar, y que parecía un ser fantástico de *Sueño de una noche de verano*. Entre sus alumnos, Tibol mencionó a los

[242] Ricardo Mungarro, "Rapsodia. El mensaje del Ballet", en *La Prensa*, México, 1 de junio de 1965.
[243] Fidelio, "La danza se apoya en el ombligo", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 6 de septiembre de 1965, p. 5-B.
[244] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de septiembre de 1965.
[245] Según Fidelio, en la exhibición se había distinguido Rosa Reyna, quien "está bailando mejor que nunca, con un elegante dominio de todo su cuerpo" y como una "bailarina de mucho carácter, con capacidad para lo pantomímico". Ella y Freddy Romero habían sido "las estrellas" en esa ocasión. En Fidelio, "Danza: ¿expresión o proyección?", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 13 de septiembre de 1965, p. 5-B.

"viejos y nuevos talentos", en especial a la "joven bailarina que prometía brillar muy pronto como estrella", Antonia Quiroz.[246]

El BNM inició 1966 con una función especial en el Teatro del Bosque,[247] foro criticado por cronistas.[248] Algunas de sus presentaciones fueron en el I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna del INBA, y en agosto, en los Domingos Populares de la Cultura.[249] Además, en septiembre participó en la temporada Sesión de Danza en el Teatro Jiménez Rueda, con *Invenciones líricas*, *Tenía que ocurrir*, *Refrán del soñador*, *Cinco por cinco*, *Pitágoras dijo…*, *Bernarda*, *El tramoyista*, *Cuatro en el foro* y el estreno de Bravo *Viva la libertad* (m. Arthur Honnegger). Con ésta, Bravo seguía con "su búsqueda experimental, sostenida por el mismo afán que ha hecho de esta singular maestra uno de los valores artísticos más justamente reconocidos de la coreografía nacional. Su espíritu de lucha –que le ha permitido sostener a su grupo en medio de sismos y tempestades– está en función del anhelo que posee de renovar el arte que difunde".[250]

Uno de esos sismos llegó precisamente en 1966: el BNM recibió un duro golpe cuando la mitad de su elenco se retiró para fundar un nuevo grupo, encabezado por Raúl Flores Canelo. El BNM quedó en una situación precaria, de la que salió avante, y finalmente le permitió impulsar la consolidación de sus integrantes más jóvenes, quienes alcanzaron una altísima calidad como respuesta al reto que se les había presentado.

En febrero de 1967 Guillermina Bravo recibió un diploma de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por la coreografía que montó para la obra teatral *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido, donde la creadora había logrado una "feliz conjunción de ballet y drama".[251]

En mayo siguiente el BNM actuó en el Teatro de Arquitectura de la Ciudad Universitaria, donde la UNAM mantenía programación dancística por medio de la Dirección General de Difusión Cultural. En el programa de mano la compañía se definió como "un grupo dispuesto a que la danza sea un instrumento de comunicación, flexible y sin dogmas; siempre dispuesto a que sus obras se

[246] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza, núm. 5, UNAM, México, 1982, pp. 143-144.
[247] "Una función especial de danza, hoy", en *Cine Mundial*, México, 27 de enero de 1966.
[248] Un cronista anónimo escribió que "lleno hasta los topes el PBA, incluso los palcos oficiales cuyo bostezo suele interrumpir, con las rasgadas fauces de los palcos del primer piso, el apretado concurso, extranjero casi siempre en su mayoría, de los verdaderos sucesos artísticos, es mucha lástima que el Ballet Nacional que no lo es solamente el Folklórico para la exportación de Amalia Hernández alzada con el santo y la limosna del presupuesto de las Vacas Gordas, se ve desplazado al inhóspito teatro perdido en la maraña del Bosque de Chapultepec, a espaldas del monstruoso artilugio del Auditorio". En "Te veo y no te veo", en *Novedades*, México, 5 de septiembre de 1965.
[249] "Hoy: el Ballet Nacional en otro Domingo Popular", en *Excélsior*, México, 28 de agosto de 1966.
[250] Héctor Azar en Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada Sesión de Danza, Teatro Jiménez Rueda, INBA, México, septiembre de 1966.
[251] Franz Mont, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 26 de febrero de 1967.

consideren como la expresión de su entusiasmo, de su disciplina y de su fervor, y por sobre todo, como el fin de una tentativa y el inicio de otra". En esas funciones se presentaron dos estrenos de gran importancia para la compañía, que ilustraban su "flexibilidad", pues había invitado a dos coreógrafas a trabajar con ella: Ana Mérida, autora de *Al aire libre* (m. Bartok, diseños Juan Soriano), una "experimentación de diseño, ritmo y varias dinámicas", y Gloria Contreras, con *Ludio* (m. José Antonio Alcaraz, diseños Carlos Mérida) en que, "a la manera de un instrumento musical, la danza sigue el concepto del tiempo recobrado que emana de la literatura de Proust". Era claro que el BNM estaba en apertura y pretendía experimentar y utilizar diversos recursos para enriquecer su propuesta artística.

Ese programa también comprendió las reposiciones de dos obras de 1959: *Un buen partido o "Más vale maña que fuerza"* del ex integrante Flores Canelo, donde "desde los grabados de José Guadalupe Posada lo macabro ha servido para un chispeante juego entre lo mundano y lo divino. Con los filosos huesos de calaveras y esqueletos se muestran ciertas debilidades de nuestra sociedad", y *La iniciada* de David Wood, que "describe un rito primitivo en medio de una sociedad altamente civilizada".[252]

En agosto de 1967 el BNM dio una función en el Estadio Universitario de Monterrey, Nuevo León, ante 25 mil personas, con *Pastorela*, *Tenía que ocurrir* y *La iniciada*, además de los "preestrenos" de *Calidoscopio* (originalmente, *Impresiones*) y *Comentarios a la naturaleza* (estrenada oficialmente en el PBA unos días después). Los bailarines fueron Carlos Gaona, Luis Fandiño, Federico Castro, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Miguel Ángel Añorve, Víctor Schettino, José Luis Álvarez y Pilar Guardia; la dirección escénica, de José Cuervo.[253]

Siguió la actuación del BNM en el II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea en el PBA, donde estrenó *Comentarios a la naturaleza*, cuyo resultado quiso conocer personalmente el autor de la música, Benjamin Britten, que viajó a México. Luego de ver la obra declaró que aunque "nunca me ha gustado que se dance mi música [cuyo orden había sido modificado por Bravo], en este caso me siento sumamente complacido de que un grupo mexicano la haya interpretado tan maravillosamente".[254]

---

[252] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, México, 18 y 19 de mayo de 1967.
[253] Anuncio de función del Ballet Nacional de México, en *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 12 de agosto de 1967, p. 3-B.
[254] Luis Bruno Ruiz, "Danza en 1967", *op. cit*.

En septiembre de ese año los coreógrafos Luis Fandiño, Federico Castro y Carlos Gaona crearon *Homenaje o Cantata a Hidalgo*, espectáculo de danza y teatro para conmemorar la Independencia de México (m. Rafael Elizondo, texto Emilio Carballido, dirección general Enrique Ruelas, diseños López Mancera, vest. María Esther F. de Rionda, puesta en escena Guillermina Bravo). El estreno fue en la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato, el día 14, y participaron los integrantes del BNM, además de quince actores y actrices, el 14º Regimiento de Caballería y la Orquesta de la Ópera del INBA.

En octubre de 1967 el BNM realizó una gira por universidades de California, por invitación de la College Association for Public Events and Service, con el subsidio del INBA (el BNM y el Ballet Clásico de México eran las únicas dos compañías de danza "subvencionadas" por el Instituto). El repertorio fue *Bernarda*, *Comentarios a la naturaleza*, *Silencio en voz alta*, *Calidoscopio*, *Tenía que ocurrir*, *Danzas de hechicería*, *Esquema número 1*, *Amarga presencia* y *Viva la libertad*.[255] Viajaron con la compañía los bailarines recién mencionados, además de Guillermo Ruiz.

En Estados Unidos el BNM, "la mejor compañía de danza moderna de México", fue comparado con el BFM y los Ballets Rusos, por la "popularidad" de que gozaba.[256] En el diario *San Francisco Chronicle* se publicó una nota diciendo que el grupo era una paradoja, porque dibujaba el arte dancístico nativo pero no era un grupo folclórico; se llamaba Ballet, pero no era uno clásico ni remotamente, y era una organización privada pero no podía sobrevivir sin apoyo oficial. En entrevista, Guillermina Bravo aclaró que el artista debía dar y no copiar; en su caso, sólo tomaban temas de las culturas ancestrales pero usando un lenguaje moderno. Dijo que se había criticado a su compañía porque sus obras eran muy "intelectuales"; en cambio, en ese país sí las apreciaban. Planteó que el BNM tenía la característica de contar con más hombres que mujeres, algo único en el mundo, pero "vean a los indios, como los orientales, no permiten mujeres en la danza".[257] En otro artículo más, se afirmó que era difícil definir el trabajo del BNM, pues esa "empresa seria" usaba "técnica libre de danza con bases de ballet fundamentalmente en dirección de la danza moderna", y la belleza de sus

[255] Folleto del INBA. Actividades de octubre de 1967, PBA, México, octubre de 1967.
[256] "Ballet to Grace Elac Stage", en *Campus News*, East Los Angeles College, vol. XXIII, núm. 5, Los Ángeles, California, 11 de octubre de 1967, p. 1.
[257] Heuwell Tircuit, "Mexican Dance Group. The Paradoxes: Folk, Ballet", en *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 18 de octubre de 1967, p. 50.

obras estaba en "la sobriedad de un arte altamente refinado y sutil". *Bernarda* fue calificada de la más brillante de sus obras.[258]

**2. Surgimiento del Ballet Independiente**

En la década de los sesenta, con los aires renovadores que corrían por el mundo y los movimientos estudiantiles, los jóvenes rebeldes "se unían en todas partes alrededor de una emoción libertaria, no de una ideología".[259] Así precisamente surgió el Ballet Independiente, y fue fiel a esa condición por lo menos durante quince años.

El talento de Raúl Flores Canelo como bailarín, coreógrafo y diseñador se había distinguido en el Ballet Nacional. Gradualmente mostró su capacidad de trabajo autosuficiente, hasta llegar a presentar programas con sólo sus obras, como en la Casa de la Paz en septiembre y octubre de 1965, con los bailarines Rosa Pallares, Antonia Quiroz, Eulalia Romero, Federico Castro, Áurea Turner, Carlos Gaona, Freddy Romero, Miguel Ángel Palmeros, Rubén Velasco, Raquel Vázquez, Gladiola Orozco, Isabel Hernández y él mismo.[260]

En esas funciones, que se habían hecho "a manera de homenaje" al "multifacético" coreógrafo con motivo de las fiestas patrias, se presentaron cuatro de sus coreografías: *La anunciación*, *Un buen partido*, *Luzbel* y *Pastorela*. Todos ellos, "ballets muy mexicanos, muy hermosos, muy modernos, muy „chispas‟ que pueden ser vistos por grandes y chicos, en escenario o a la intemperie, en el Distrito Federal o en cualquier pueblo del norte o del sureste. Las obras de El Canelo soportan cambio de clima y de situación".[261]

Para Fidelio, en *Pastorela* el creador había logrado dar "mayor brillantez a su sentido de transfiguración"; *Luzbel* era "la más pretenciosa" y teniendo "elementos mucho más evolucionados que los otros ballets", no alcanzaba "la grandeza que el tema exige", en comparación con José Limón, quien sí había resuelto con sentido poético obras similares.

---

[258] Heuwell Tircuit, en *San Francisco Chronicle*, cit. en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1967.
[259] Enrique Krauze, *op*. *cit*., p. 363.
[260] Programa de mano de "Cuatro coreografías de Raúl Flores Canelo con música de Rafael Elizondo", en *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 5, 20 de septiembre a 3 de octubre de 1965. Las funciones fueron el 12, 19 y 26 de septiembre y el 3 de octubre de 1965.
[261] Fidelio, "El Canelo transfigura el folclor mexicano", *op*. *cit*.

Junto con las funciones, se montó una exposición con trabajos de Flores Canelo elaborados en papel de china, alambre y oropel, como "calaveras, pastores, vírgenes, salmandrinas, diablos y otros seres de infiernos y paraísos", que "hubieran provocado un desmayo y una catarsis" a André Bretón.[262] En esa ocasión, Juan Vicente Melo escribió que la obra dancística de Flores Canelo se caracterizaba por su "humor, inocencia, nostalgia, ternura" y que estaba en "búsqueda de sí mismo", en un momento de transición hacia un nuevo periodo creador.[263]

A finales de 1965 y principios de 1966, durante seis meses Flores Canelo estuvo en Estados Unidos becado por la Fundación Ford. Allí observó diferentes tipos de danza, especialmente en Nueva York, pero también en Los Ángeles, San Francisco, Salt Lake City y Washington, D.C. En ese viaje recibió, según sus declaraciones de más de veinte años después, un impacto sobre "el respeto a la diversidad de caminos" de los artistas; asimiló sus experiencias y "me afirmó en lo que yo traía por dentro, en lo que me había hecho sentir bien en BNM, un proyecto totalmente vasconceliano de hacer un arte en primer lugar para tu gente, claro, un arte de altura pero conectado con la gente del país donde vives". Flores Canelo "seguía creyendo en eso", a diferencia de los integrantes del BNM, y consideraba que en éste "estaban haciendo danza para otro público, los críticos, los enterados, los parientes, los simpatizadores de la danza, que también me interesan pero no tanto como me interesa el pueblo, aunque suene demagógico. Pienso que mis ambiciones o mi amor eran más grandes".[264]

Viajes, reflexiones, diferencias con el BNM y deseos de explorar sobre sus ideas coincidieron con su necesidad de independizarse, de realizarse en el "nuevo canelismo"[265] y de fundar el Ballet Independiente, un 15 de septiembre, al volver de Nueva York. Flores Canelo precisaba afirmarse como creador. En 1980 habló sobre ello:

> Siento un gran respeto por BNM, son mis raíces, pero desde el momento que me separé fue algo muy sano tanto para ellos como para mí, porque había una cierta discrepancia en nuestras formas de

---

[262] *Ibidem*.
[263] Juan Vicente Melo, "Raúl Flores: cuatro ballets y algunas esculturas en papel de china", en *Siempre!*, México, 1965.
[264] Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989, p. 44.
[265] Raúl Flores Canelo se refirió en una carta a su esposa Magnolia al "nuevo canelismo" que estaba desarrollando, es decir, atreverse a hacer cosas que antes lo detenían. Por ejemplo, "Me he propuesto que en el futuro no me importe „fracasar‟ o „triunfar‟ (huecas palabras) en mis ballets. Lo que quiero es trabajar con constancia. Intentar, planear, provocarme a mí mismo y, en fin, vivir la vida como cualquier otro ser humano. Yo no aspiro al título de artista emérito, me conformo, y me sentiré muy feliz, si me gradúo como ser humano". Aunque mencionaba otras pruebas "de valor" que él mismo se ponía, constantemente daba muestra de sus inseguridades sobre su enorme talento y a su vulnerabilidad frente a la crítica, especialmente de sus compañeros en México y de quienes esperaban que fracasara para decir "Ya ven, me hubieran dado a mí la beca". Raúl Flores Canelo, carta a Magnolia Orozco, Nueva York, 24 de enero de 1966, cit. en César Delgado, *Raúl Flores Canelo, arrieros somos*, CENIDI Danza, INBA, México, 1996, p. 74.

expresión y entendimiento técnico. Esas discrepancias, que suelen ser positivas, surgen porque las personas quieren hacer algo diferente cambiando un poquito las cosas que se estancan, pero además porque nos motivan a encontrar una identidad; de otra manera, ¿cómo lograr lo que uno quiere?[266]

El nombre surgió, según narró Flores Canelo en 1979, porque el grupo nació luchando por el ideal de independencia: "En lo primero que pensé al „bautizarlo" fue en la independencia artística, es decir, no nacer amarrado a ningún dogma o „ismo"", y dar libertad a bailarines y coreógrafos de formarse en todas las técnicas y crear sin ningún precepto de por medio. A trece años de su fundación, Flores Canelo recordaba como primeros integrantes de la compañía a Raúl Aguilar, Valentina Castro, Elsi Contreras, John Fealy, Juan José Gurrola, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares y Freddy Romero, a quienes el coreógrafo guardaba "eterna gratitud" y por quienes su corazón latía "con alegría cada vez que pienso en cada uno".[267]

De hecho, el nombre de Ballet Independiente fue sugerido por Gladiola Orozco, quien tenía como referencia un grupo teatral argentino del mismo nombre que ella admiraba. Fue precisamente Orozco quien se lo comentó a Freddy Romero y ambos, a Flores Canelo.[268]

En sus inicios la compañía no tenía salón ni recursos económicos, pero sí mucho entusiasmo. Flores Canelo afirmaba que "aun si hubiera tenido tiempo de ensayar en la Alameda Central, lo hubiera hecho". Consideraba que la danza nacionalista de los años cincuenta, en la que él había participado, "debía continuar"; eso pretendió hacer con el Ballet Independiente: "hay algunas cosas que perduran desde la Conquista y otras han cambiado, pero en el fondo, los mexicanos tenemos algo que debemos resolver".[269] Flores Canelo y Gladiola Orozco eran maestros de danza en la Casa del Lago de la UNAM, el primer lugar de ensayos que tuvo la compañía. Se convirtieron en el pilar del joven grupo, y en particular Orozco se dedicó de lleno a su trabajo como maestra, administradora, organizadora y promotora del Ballet Independiente.

La declaración de principios que formuló el Ballet Independiente mencionaba su vocación experimental y de apertura, bañada del sentido del humor de su director:

---

[266] Raúl Flores Canelo en Marco Antonio Acosta, "Danza independiente", en *Excélsior*, México, 1980.

[267] Raúl Flores Canelo, "¿Por qué Ballet Independiente?", revista *Danza*, núm. 180, diciembre de 1979, p. 22, en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. II, INBA-Escenología, México, 2002, pp. 596-597.

[268] En 1989 Flores Canelo contó: "Un día, iba con Freddy Romero y Gladiola Orozco y dije, „Bueno, ¿cómo le vamos a llamar al grupo?". Dijeron „Ballet Independiente". Acababa de pasar la fiesta de la Independencia y a ellos, como sucede cuando uno rompe con sus papás, les sonaba muy bien la palabra independiente en ese momento". En Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", *op. cit*., p. 44.

[269] Raúl Flores Canelo, "¿Por qué Ballet Independiente?", *op. cit*.

Los miembros de esta compañía estamos orgullosos de nuestra heterogeneidad; tenemos tan distintas ideas y credos como la diferencia que existe en el color de nuestras pieles y esto es mucho decir, pues la gama recorre desde el blanco nacarado, hasta el negro achocolatado. Nos gusta ser diferentes, ya que así nuestro grupo será siempre rico en matices. El hecho de que individuos tan distintos podamos convivir y crear se explica por el único ideal común que nos mantiene unidos: bailar.[270]

Sus obras tratarían "mensajes sociales o puramente humanísticos"; para desarrollarlos "tomarán el lenguaje y la forma de pensar de la juventud actual para llevarla a escena, y como ellos dicen, serán materia plástica para que un joven, cualquiera que sea, pueda expresar sus inquietudes y pasiones".[271]

A pesar de su irreverencia, el Ballet Independiente se vanagloriaba de estar constituido por "elementos formados en las más importantes escuelas y compañías de danza en México",[272] lo que le daba legitimidad dentro del campo dancístico.

Aunque se fundó el 15 de septiembre de 1966, se presentó ante el público hasta un año después, en el II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA, en del PBA. Ahí "se distinguió por la aplicación de nuevos temas y formas, experimento que los conocedores juzgaron alentador y positivo".[273] Fue el caso de la obra del director teatral Juan José Gurrola y de las de los integrantes de la compañía.

Así que, a mediados de sexenio, la danza mexicana contaba con una nueva compañía que buscaba ser el medio de expresión de una juventud rebelde e innovadora, y que daba espacio a la experimentación y al gozo de la danza.

**3. Ballet México Contemporáneo**

La carta de presentación del Ballet México Contemporáneo, según un folleto del OPIC, era representar a la danza moderna que había surgido del sentimiento nacionalista y dado origen a "nuevos conceptos estéticos", con temas sociales, con un "concepto moderno de vida" y utilización de "todas las posibilidades dinámicas del cuerpo".[274]

El grupo estaba formado por bailarines salidos del INBA luego de que éste suprimiera a la compañía oficial de danza moderna en 1963, y funcionaba de manera independiente con Farnesio de

---

[270] Cit. en "El INBA convoca a un concurso de danza", en *Novedades*, México, 28 de julio de 1967.

[271] "Siempre ha existido entusiasmo por la danza en México, pero ahora es mayor", en *Novedades*, México, 5 de agosto de 1967.

[272] Texto del Ballet Independiente en el Programa de lujo del IV Festival de Danza Profesional, Clásica y Contemporánea, PBA, México, 1969.

[273] *Ibidem*.

[274] Folleto "México en la danza contemporánea", OPIC, Casa de la Paz, México, 13 de noviembre de 1965.

Bernal, y luego Rosa Reyna, [275] a la cabeza. Era la muestra de que así el Instituto hubiera cavado su tumba, "el cadáver no cayó, y ahí lo tiene trepidando, enajenando, iluminando, en la Casa de la Paz". El Ballet México Contemporáneo buscaba "una expresión nacionalista ya encontrada, pero a la vez producto de la época en que vivimos",[276] por lo que su repertorio no se reducía al de los cincuenta, sino a nuevas obras creadas en los años independientes de sus integrantes.

El 25 de julio de 1965 se presentaron en un Festival Popular de la SEP con *Juan Calavera*; formaban el elenco Aurora Agüeria, Rosa Reyna, Farnesio de Bernal, Georgina Román, Raúl Aguilar, Antonia Torres, Rafael Buitrón, Carlos Sille y Guillermo Acuña. La obra era de Josefina Lavalle y participaban estudiantes de la ADM (como Román y Torres), lo que muestra el vínculo que en ese momento había entre la escuela y la compañía.[277] Sin embargo, ésta se depuró y quedó constituida por sólo seis elementos, uno de ellos, Evelia Beristáin, quien se incorporó un poco después.

Ya con su reparto estable, la compañía bailó en la Casa de la Paz el 11 de septiembre de 1965; siguieron otras funciones cada sábado, con *En el principio* (c. y libreto Farnesio de Bernal, m. Villa Lobos, Holst, Henry, folclor africano, folclor hindú y Donizzetti, diseños Luis Jaso, narrador Ángel Casarín); *Tema y variaciones con música de jazz y con pausas mímicas* interpretadas por Juan José Calatayud y su Trío 3.1416 (formado por Calatayud, Fredy Farid Marichal y Sánchez Madrid) y con las coreografías *Entrada* (c. De Bernal), *Dúo* (c. Jorge de Monsalve), *Del amor* (c. De Bernal), *Trío* (c. Evelia Beristáin), *Solo* (c. John Sakmari), *Cuarteto* (c. De Bernal), *De la risa* (c. Carmen Castro), *Quinteto* (c. De Bernal), *Dúo* (c. Rosa Reyna) y *Salida* (c. De Bernal). Los bailarines eran Rosa Reyna, Aurora Agüeria, Evelia Beristáin, Guillermo Acuña y Jorge de Monsalve;[278] el director, Farnesio de Bernal.

Desde su estreno, la obra más aplaudida fue *En el principio*, con su "humorismo muy fino, lleno de gracia y agilidad expresiva".[279] Para Fidelio, era un "juguete balletístico" que requería "un especial sentido del humor, que Rosa Reyna supo expresar con especial finura"; en esa obra y en las demás, Reyna "volvió a brillar espléndida". También habían destacado los bailarines Agüeria,

[275] A Rosa Reyna se le comisionó con su plaza de danza del INBA para trabajar en este grupo, según carta de Clementina Otero de Barrios, jefa del Departamento de Danza del INBA, a Rosa Reyna, México, 19 de enero de 1966, archivo CENIDI Danza. La autorización dice: "Ha sido comisionada al Ballet México Contemporáneo que usted dirige, y por el presente año, con su plaza de profesora A de danza en el Distrito Federal, con doce horas a la semana".
[276] Jaime Salinas, "Evelia Beristáin ha logrado el milagro de la resurrección", *op. cit*.
[277] Programa de mano del Festival Popular, organizado por la SEP en la Compañía Manufacturera de Cigarros El Águila, S.A., dedicado a los trabajadores de ese centro industrial, México, 25 de julio de 1965.
[278] Programa de mano de Ballet Contemporáneo, *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 5, 20 de septiembre a 3 de octubre de 1965.
[279] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de septiembre de 1965.

Beristáin y los chilenos Acuña y De Monsalve. Sobre las otras obras escribió que eran danzas "deshilvanadas"; la más lograda había sido *Trío*, a la que su autora había incorporado lo aprendido con Gene McDonald.[280] Para Luis Bruno Ruiz, *En el principio* era una "crítica humorística muy fina" del *Génesis* bíblico con personajes con "una formidable mímica y ciertos movimientos primitivos". *Tema y variaciones* tenía "partes de espectáculo *show*" y a veces era repetitiva, pero con "buenos logros".[281]

Otro cronista escribió que el espectáculo de la compañía que dirigía "ese creador extraordinario que se llama Farnesio de Bernal" era de gran calidad, emocionante y de "sentido plástico", sin "chocarrería ni snobismo acedo, ni kafkismo trasnochado. Hay jazz y ballet de dulce esencia, de trascendencia larga", que podría atraer a "oleadas" de espectadores con la publicidad adecuada.[282] Los cinco bailarines hacían "ballet y pantomima con técnica magistral y gusto exquisito": Rosa Reyna "el ritmo hecho carne", Evelia Beristáin "sobria y elegante", Aurora Agüeria "toda una revelación", Guillermo Acuña y Jorge Monsalve "estupendos".[283]

Sobre la "moda" desatada de utilizar música de jazz (iniciada en 1963 por el ya desaparecido Ballet de Cámara), se hacía mofa: "en estos rumbos ya no tan transparentes del aire, en este Valle de Anáhuac, se ha soltado una fiebre de ballet en jazz que ha buscado ligar a Bach con el bossa nova y aun a Falla con el *blues*, según el último experimento que se da en el Teatro Hidalgo".[284]

El Ballet México Contemporáneo llevó su repertorio a Aguascalientes en diciembre de 1965,[285] con el apoyo del INBA, entre cuyos planes de difusión tenía el trabajo en colaboración con los Institutos Regionales de Bellas Artes. Para esta función compartían la dirección del grupo De Bernal y Reyna;[286] en marzo de 1966 los programas especificarían que la dirección artística era responsabilidad de De Bernal y la administración de Reyna, quien era también la coordinadora de danza en los sábados en la Casa de la Paz.[287]

Luego de actuar en el I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna del INBA en agosto de 1966, el grupo se presentó un mes después en el Teatro del Bosque, dentro de los Domingos

---

[280] Fidelio, "Danza: ¿expresión o proyección?", *op. cit*.
[281] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1965.
[282] "Ballet Mexicano Contemporáneo", en *Siempre!*, México, 24 de noviembre de 1965.
[283] "La danza moderna", en *Siempre!*, México, 24 de noviembre de 1965.
[284] "Ballet Mexicano Contemporáneo", en *Siempre!*, México, 24 de noviembre de 1965.
[285] "En Aguascalientes se presenta mañana el ballet del INBA", en *El Nacional*, México, 9 de diciembre de 1965.
[286] "Funciones hoy y mañana del Ballet México Contemporáneo", en *El Universal*, México, 10 de diciembre de 1965.
[287] Programa de Ballet México Contemporáneo, A.C., en *Revista Casa de la Paz*, vol. 2, núm. 5, México, 7 a 20 de marzo de 1966.

Populares de la Cultura, con *Movimientos de percusión*, *Sólo 5 de 7*, *Presencias* y *Todos somos extraños*.[288] En septiembre estrenó *Juego de sombras* en la Casa de la Paz.[289]

Con la inauguración de la nueva Casa de la Paz, el grupo tuvo un sitio más para programación permanente, que primero fue los viernes y luego los lunes. En mayo de 1967 ofrecieron en el Teatro Antonio Caso *En el principio*, *Movimientos de percusión* y *Todos somos extraños*, con el elenco formado por los seis integrantes estables, más Josefina Lavalle, John Sakmari y Adriana Hobbs. Los colaboradores fueran Mario Kuri e Isabel Artez; los diseñadores de vestuario, David Antón, Dasha, Luis Jaso, Edmundo Mendoza y Roberto Cirou, el director de escena, Miguel Araiza.[290]

Al igual que el Ballet Concierto, México Contemporáneo desapareció a finales de 1967. La incapacidad de sostener su independencia por razones económicas y organizativas, las nuevas actividades de sus integrantes, su participación en el BFM y la agitada vida dancística de 1968, fueron las causas. Sin embargo, sus bailarines y coreógrafos continuaron trabajando en varias compañías y esferas de la danza.

### 4. Taller de Danza de San Carlos

El papel de Bodil Genkel en los años sesenta fue fundamental para el desarrollo de la danza moderna escolar y profesional. Además de su labor como maestra de técnica y coreografía de la Academia de la Danza Mexicana, de la escuela privada Academia de Coyoacán y del Ballet Nacional, impulsó su Taller de Danza en 1965, que sería un espacio propio para la creación dancística.

El prestigio de la maestra danesa atrajo a importantes elementos de la danza moderna que en el medio oficial no encontraban lugar para realizar su trabajo. Todos sabían que junto a Genkel podrían innovar, pues en su Taller de Danza se estaba gestando "la renovación de la danza moderna en México, danza cuya razón de ser, en gran medida, es la búsqueda incesante, el experimento sin fin".[291]

El Taller de Danza se presentó el 13 y 14 de agosto de 1965 en la Academia de San Carlos, con el auspicio de la Unión de Profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), en donde trabajaban cotidianamente. Sus integrantes eran las coreógrafas Rocío Sagaón, Helena Jordán, Esperanza Gómez y Dorothy Hemkes; los bailarines, Cecilia Mora, Carmen Castro, Onésimo Adrián y

[288] "Mañana el Ballet México Contemporáneo en otro Domingo Popular de la Cultura", en *La Prensa*, México, 10 de septiembre de 1966.
[289] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 2 de octubre de 1966.
[290] Programa de mano de Ballet México Contemporáneo, 1 y 8 de mayo de 1967, en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, año 2, núm. 11, CONAPROC, México, 1 a 14 de mayo de 1967.
[291] "La renovación de la danza moderna", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1965, p. 15-B.

Rosa Bracho. En esa ocasión presentaron las obras *Verde es para partir* (c. Hemkes, m. Raymond Leuchew); *Helena en la niebla* (c. Jordán basada en el poema "Helena de Troya" de Georges Céferis, m. electrónica, diseños Armando Ortega); *Tríptico* (c. Esperanza Gómez y Onésimo Adrián, m. Leonardo Velázquez), y *La hacedora de estrellas* (c. Sagaón inspirada en la obra de Remedios Varo, sonido Velázquez). La dirección del Taller era de Genkel y la musical, de Leonardo Velázquez, quien trabajó estrechamente con el grupo.[292]

Para el cronista Fidelio, dichas obras eran "experimentos hechos con seriedad y con vigoroso espíritu creativo". *La hacedora de estrellas* recordaba, en la danza y la música magnetofónica, *El paraíso de los ahogados* de Bravo, y la había bailado Carmen Castro, "mujer bellísima e intérprete exquisita". *Helena en la niebla* había sorprendido por su síntesis de poesía y danza y por la actuación de los grandes bailarines Rosa Bracho, Esperanza Gómez y Onésimo Adrián. *Tríptico* era una danza de "sublimado erotismo" que evocaba algunos duetos creados por Xavier Francis en la década anterior.[293]

Dos años después, Uwe Frisch Guajardo afirmó que *Helena en la niebla* había significado un gran progreso en la danza mexicana, al dar "nuevas perspectivas a la exploración" de sus posibilidades, "merced a la incorporación de la lectura de un texto poético al marco sonoro de la obra, así como a la utilización en el mismo de los ricos efectos que permite lograr la utilización inteligente de la cinta magnética".[294]

El Taller se presentó de nuevo en octubre en San Carlos, gracias al apoyo de la Dirección y la Unión de Profesores de la ENAP, con *Orientación coreográfica*, en la cual participaron Cecilia Mora, Esperanza Gómez, Pilar Guardia, Dorothy Hemkes, Sasha Silverstein, Rocío Sagaón, Helena Jordán y Rafael Buitrón (bailarín invitado); *Las voces antes del alba* (c. Jordán, m. magnetofónica Alejandro Ortiz Padilla y Raúl Cervantes, diálogo Santos Balmori); *La araña y el personaje aéreo* (c. Esperanza Gómez, m. teatro japonés Kabuki), y *Retrato de dos mujeres* (c. Genkel y Gómez, m. Bela Bartok).[295]

En *Las voces del alba* actuó como bailarina invitada la argentina Sara Pardo,[296] que había regresado a México y participó en "el espectáculo conmovedor", aunque no logró "enarbolar sus

[292] Programa de mano del Taller de Danza, Academia de San Carlos, México, 13 de agosto de 1965.
[293] Fidelio, "En San Carlos Bodil Genkel enseña „arquitectura en movimientos“", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1965, p. 16-B.
[294] Uwe Frisch Guajardo, "La situación actual de la danza mexicana", en *El Día*, México, 1 de octubre de 1967.
[295] Programa de mano del Taller de Coreografía, Academia de San Carlos, México, 8 de octubre de 1965.
[296] Sara Pardo había estudiado en la ADM y con Bodil Genkel, Xavier Francis y Anna Sokolow, entre otros. Regresaba de Francia luego de haber obtenido el Gran Premio para Coreografía en el Teatro de las Naciones de París. Para ella, su trabajo contrastaba con el de Europa por la influencia mexicana que había recibido, pues Argentina "sigue siendo una colonia espiritual de Europa". En Fidelio, "México hace escuela en danza: Sara Pardo", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 25 de octubre de 1965, p. 12-B.

envidiables triunfos en Europa".[297] Su esposo, el francés Félix Gattegno, había colaborado con Genkel y Leonardo Velázquez en las improvisaciones para percusiones y piano de una función del Taller ofrecida en el Teatro del Bosque, también en octubre.[298]

En noviembre el Taller de Coreografía de la Academia de San Carlos dio una función, organizada por Santos Balmori en la ENAP, con Rafael Buitrón, Esperanza Gómez, "la bellísima" Cecilia Mora, Onésimo Adrián y la "delicada figura juvenil, encarnación del ballet" Rocío Sagaón. En esa ocasión presentaron *Mujer de bugambilia* y *Retrato de dos mujeres*, la última de las cuales interpretaba la propia Genkel. Se hizo una dura crítica a la maestra, cuya actuación se calificó de "deprimente, de movimientos patéticos, gestos dramáticos, en total el absurdo en movimiento". La coreografía incluía "posturas de dementes, [que] producen un efecto negativo en nuestra sensibilidad artística"; la música era de "ruidos extraños, como alaridos de atormentados, [que] produce un efecto de rebeldía para nuestra idea de la expresión del arte".[299]

También bailaron las obras *Matices* (c. Hemkes, m. Raymundo Loucher) y *Helena en la niebla*, en las que, según Fidelio, Rocío Sagaón volvió a bailar como "la gran bailarina que había sido hace ocho o nueve años"; a su "elocuente sensibilidad" y "técnica depurada" de siempre se unía "una fuerza expresiva (tendríamos que decir poética) que asoma a los artistas que necesitan desesperadamente comunicarse, convencer (tendríamos que decir regalarse)".[300]

El trabajo del grupo se afianzó en la Academia de San Carlos a tal grado, que su director, José Arellano Fischer, construyó un tablado para los bailarines, satisfaciendo una de sus necesidades principales. El 15 de abril de 1966, ya con el nombre de Grupo San Carlos, presentaron dos estrenos del nuevo integrante Carlo Grandi: *Pata de gallo*, un "dueto romántico muy bien pensado, muy bien resuelto y magistralmente interpretado por Bodil y John Fealy"; sólo artistas "cabales" podían bailarlo y lo hicieron "stanislawskianamente". La otra obra de Grandi, con música de jazz y "solución revisteril", no era "importante".

Además, repusieron *Los bailarines de la legua* (1964) de Genkel, en versión "más vivaz, más condimentada de ironía", y *Las voces antes del alba* de Jordán, quien le había hecho "agregados que en nada lo favorecen". Había tres nuevos integrantes, quienes habían estudiado con Xavier Francis: el estadounidense Grandi (cuyo verdadero apellido era McNeani), el ex atleta hawaiano Dennis Vivaldo

[297] "La cultura en México. Algo de México en París", en *Política*, México, 15 de octubre de 1965, p. 58.
[298] Fidelio, "México hace escuela en danza: Sara Pardo", *op. cit*.
[299] "Ballet moderno en la Academia de San Carlos", en *El Heraldo de México*, México, 10 de noviembre de 1965.
[300] Fidelio, "Volvió a cobrar vida esa gran voluntad de Rocío Sagaón", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1965.

"de hermosa figura y mucha madera" y la también bailarina del BFM Ema Pulido, "guapérrima" con "técnica depurada y fuerte personalidad", "cuerpo fresco de bellas proporciones, una entrega calurosa al público y unas posibilidades enormes de desarrollo".[301]

En octubre y noviembre de 1966 el Taller de Coreografía del Grupo San Carlos actuó en la Casa de la Paz, pero bajo la dirección de Helena Jordán, pues al parecer Genkel se concentró en su labor en la ADM y otras compañías, desde donde influyó sustancialmente en la danza moderna del país.

**5. Otros grupos y personalidades**

Además de las compañías recién señaladas, en la ciudad de México llevaban a cabo sus actividades varios grupos de danza moderna que se mantenían en diversos foros, como los Domingos Populares de la Cultura y los teatros del IMSS, y que permitían una mayor difusión de su especialidad. Era el caso del Ballet Preclásicos y Modernos que dirigía Eva Robledo; el Grupo Experimental de Danza Moderna del IMSS, en el que participaban como maestras y coreógrafas la misma Robledo y Roseyra Marenco, y el Ballet Mínimo, dirigido por el joven bailarín y coreógrafo Ezequiel Quintana, que incluso en 1966 repuso la obra *En la boda* de Waldeen.

Por otra parte, Elena Noriega residía en Cuba y encabezaba el Conjunto Nacional de Danza Moderna. Con esa compañía, a la que había sido llamada en febrero de 1965, Noriega montó su obra *Huapango*, "como homenaje al pueblo de México".[302] El gobierno cubano la había invitado en 1962 con motivo de sus festividades del 26 de julio y un año más tarde como maestra del Conjunto Nacional y para reponer su obra *Tierra*. En 1964 regresó a impartir otro curso y montó *Técnica de un bailarín* (demostración pública); al siguiente año fue nombrada directora del Conjunto Folklórico Nacional, con el que también hizo coreografía. Además, siguió colaborando con la compañía de danza moderna, a la que montó su *Huapango* con ayuda de cuatro bailarines mexicanos invitados, presentado en el aniversario de la Revolución Mexicana. Aunque no fue Noriega quien introdujo la danza moderna en Cuba, sino Ramiro Guerra, el trabajo de la mexicana se convirtió en "fuerza motriz del movimiento, gracias a la honestidad infatigable con que se ha entregado a la creación de una gran danza moderna", una que recuperaba el estilo "netamente cubano", en función de sus características físicas y cultura.[303]

[301] Fidelio, "Un nuevo coreógrafo brotó en San Carlos", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 18 de abril de 1966, p. 15-B.
[302] "Huapango en Cuba", en *Política*, México, 1 de diciembre de 1965.
[303] "Elena Noriega", en *Excélsior*, México, 12 de marzo de 1967.

En 1967 llegaron a México noticias de Hugo Romero, bailarín mexicano iniciado en el BNM, que había emigrado y trabajaba en Canadá y otros países, pues en "su propia patria se le cerraron las puertas para canalizar sus inquietudes artísticas y proyectar su imaginación creadora a nuevas dimensiones coreográficas". Helena Jordán, quien había trabajado con Romero y su compañía Les Ballets Modernes en su reciente viaje a Canadá, opinó que el bailarín demostraba que debían cambiarse "nuestros recuerdos nostálgicos de la danza del pasado y dar cada uno nuestra aportación al mundo actual", pues lejos de detenerse, la danza contemporánea permanecía "alerta para captar las llamaradas del progreso y la fraternidad humana".[304]

[304] Helena Jordán en Hans Sachs, "Revista musical. Hugo Romero, nueva revelación coreográfica", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 18 de junio de 1967, p. 9.

## VII. Danza moderna internacional

En comparación con la clásica, la presencia de la danza moderna extranjera en México durante la primera mitad del sexenio fue casi nula. Se redujo a un grupo, que antes ya había visitado la ciudad, y a un extraño híbrido de gimnasia y "ballet rítmico" que fue muy exitoso.

En junio de 1965 se presentó en el PBA la afamada compañía norteamericana Ballet de Paul Taylor, quien regresaba luego de dos años. Formada por Taylor, Elizabeth Walton, Dan Wagoner, Bettie de Jong, Sharon Kinney, Daniel Williams, Molly Moore y Karen Brooke, su repertorio sólo comprendía obras del director: *Aureole* (m. George Frederick Handel, iluminac. Thomas Skelton); *Scudorama* (m. C. Jackson, vest. Alex Katz, iluminac. Skelton); *Duet* (m. Haydn, vest. George Tacit, iluminac. Jennifer Tipton); la "sátira en siete partes sobre personas y lugares de una era formal" *Piece Period* (m. Vivaldi, Teleman, Haydn, Scarlatti, Beethoven y Bonporti, decorado y vest. John Rawlings, iluminac. Skelton); *Junction* (m. Bach, decorado y vest. Katz, iluminac. Tipton); *3 Epitaphs* (m. folclórica americana, vest. Robert Rauschenberg, iluminac. Skelton), y *Post meridian* (m. Evelyn Lohoefer, vest. Katz, iluminac. Tipton). La dirección de orquesta corrió a cargo de Jorge Delezé y la de escena, de Tipton.[305]

Alberto Dallal señaló que el sello de la compañía norteamericana era la "gracia, agilidad, técnica, sentido del humor", y que había ofrecido "un arte completo" en sus funciones. Consideró que su espectáculo era "profundamente desarrollado y maduro, un concepto íntegro de lo que es la danza, una demostración perfecta de lo que logran la disciplina, el talento, la experiencia constante y el amor por lo que se realiza". Según Dallal, dos años después de su primera visita a México la compañía había sorprendido de nuevo y mostrado mayor madurez, pues Taylor equilibraba las expresiones "puramente formales y los elementos que, dentro de la danza, persiguen objetivos compositivos; ha hecho que éstos evolucionen dentro de un espacio al que no le sobra ni le falta nada y del cual materialmente se ha apoderado". Destacó el uso de los brazos en sus coreografías, los cuales expresaban hallazgos plásticos, a diferencia del resto de los coreógrafos, que los utilizaban sólo como "complemento".[306]

En noviembre de 1965 llegó de Suecia el Ballet Idla, dirigido por Ernst Idla. Sus catorce integrantes, "hermosas mujeres altas y delgadas, bellas y simpáticas, con cabellos dorados algunas, negro otras",[307] actuaron en la pista del Velódromo de la Escuela Nacional de Educación Física, ante 500 alumnos de esa institución. Más tarde se le programó una función en el PBA como Ballet Rítmico

[305] Programas de mano del Ballet Norteamericano de Paul Taylor, PBA, México, 28 y 29 de junio de 1965.
[306] Alberto Dallal, "Paul Taylor en México", *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1983, pp. 207-210.
[307] "Ballet o deporte. El Idla es increíble", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1965.

Idla, porque se consideró que su práctica no se reducía a la gimnasia, sino que integraba movimientos de danza moderna y clásica.[308] Luego de esa exitosa presentación el 15 de noviembre, Luis Bruno Ruiz escribió que el grupo sueco era "un inmenso atractivo" pero no podía considerarse ballet, sólo "maravillosas danzas rítmicas".[309] En cambio, José Hugo Cardona afirmó que Idla era un "verdadero mago del movimiento expresivo y de la coordinación coreográfica y estética", pues lograba que el grupo diera la impresión de "frágil vuelo que ni el más experimentado ballet clásico produce"; sostenía incluso que desde *La consagración de la primavera* de Béjart este grupo sueco era "lo más original y bellamente expresado" que se hubiera visto en México.[310]

Fidelio negó en su nota que el grupo hiciera danza; "apenas rondas elementales", aunque había demostrado que la gimnasia sueca era "estupenda", así como los diseñadores de las mallas usadas por las gimnastas, porque a pesar de sus movimientos siempre permanecieron "pegadas al cuerpo como la piel de un Xipe-Totec". Criticó las dificultades técnicas que sufrieron el pianista acompañante y su ayudante ("una hermosa mujer con traje de gala"). Describió los cuerpos de las gimnastas, que no tenían "un gramo de grasa en el vientre, mientras que los músculos de sus brazos y piernas no se han endurecido ni marcado, y conservan las redondeces femeninas sin accidentes". Los comentarios sexistas del cronista incluyeron referencias a la ropa íntima de las gimnastas, que "pareciera no existir, aunque tenemos la certeza de lo contrario, pues entendemos que las suecas no son afectas al estilo „Marilyn Monroe‟". Las comparó con una "yegua de raza", porque trotaban durante toda la presentación, y le pidió a Idla "sacarle más partido escénico a los preciosamente trabajados cuerpos de las muchachas, restando a sus composiciones reiteradas posiciones de frente y regalándole al público más espaldas y perfiles. Los amantes de la perfección y de la juventud le quedarán agradecidos".[311]

A pesar de los numerosos grupos de danza moderna que visitaron el país en 1968, en el sexenio nunca se rompió la desproporción entre la danza moderna y la clásica, folclórica y española, géneros que tuvieron mayor presencia en los foros mexicanos y en la preferencia del público (quizá precisamente por la ausencia de la moderna en los escenarios).

---

[308] "En educación física. Las fantásticas gimnastas de Suecia dan hoy una exhibición", en *Novedades*, México, 13 de noviembre de 1965.
[309] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de noviembre de 1965.
[310] José Hugo Cardona, "Desde las „diablas‟. Ballet Rítmico Idla", en *El Universal*, México, 18 de noviembre de 1965.
[311] Fidelio, "¡Al pan, pan! y... al Idla, ¿ballet?", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 22 de noviembre de 1965.

## VIII. Los folclóricos a mitad del sexenio

### 1. Ballet Folklórico de México

El BFM seguía siendo la compañía de mayor triunfo e impacto sobre sus públicos y de más alta calidad. Aun Celestino Gorostiza, quien había tenido serios enfrentamientos con Amalia Hernández, lo reconoció así en 1965. Para el ex director del INBA e impulsor del BFM, el folclor podía convertirse en obras de "depurada expresión estética", como lo había logrado esa compañía; la consideraba producto de la tenacidad, sensibilidad, temperamento creador y gusto refinado de sus integrantes, que la habían llevado a conquistar para México "la devoción" de admiradores en todo el mundo.[312] Su vigencia se debía a su estudio de temas folclóricos, la capacitación de nuevos grupos, la calidad y autenticidad, la conjunción de técnicas clásicas y modernas, y su proyección nacional e internacional.[313]

Un cronista anónimo sostuvo que "el último de los grandes frutos" del movimiento nacionalista de la danza era el BFM, uno de los mejores del mundo, "aun teniendo en cuenta que algunos de ellos son positivamente extraordinarios". Por otra parte, hizo énfasis en un punto medular de la compañía: "constituye el único gran negocio que ha hecho la danza mexicana, toda vez que representa magnífica fuente de ingresos, a base de las funciones que en forma permanente ofrece a los turistas norteamericanos, que son quienes forman el grueso de su público local, siempre renovado y por siempre lleno de interés".[314] Ambos aspectos, calidad dancística y éxito económico, reafirmaron la posición del BFM y de Amalia Hernández a lo largo del sexenio.

Para lograr sus objetivos artísticos y empresariales, Hernández supo rodearse de los elementos idóneos. En 1965, luego de la salida de Guillermo Keys, el BFM integró a una de las más importantes coreógrafas mexicanas, Nellie Happee, como asistente de dirección y entrenadora de la primera compañía,[315] mientras que la segunda o residente en el PBA siguió dirigida por Norma López.

Este último grupo, que introdujo apoyos tecnológicos en su espectáculo (como la renta de audífonos por doce pesos para escuchar las explicaciones en inglés de lo que sucedía en escena),[316] dio funciones 114 días de 1965, con el repertorio, todo de Hernández y con música popular, *Los hijos del sol*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Revolución*, *Fiesta veracruzana*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*,

[312] Alardo Prats, "Valores del folklore mexicano", en *Excélsior*, México, 27 de octubre de 1965, p. 3-A.
[313] Alardo Prats, "Valores del folklore mexicano", en *Excélsior*, México, 28 de octubre de 1965, p. 4-A.
[314] "El ballet en México. Meditaciones sobre la danza", en *El Universal*, México, 29 de mayo de 1969.
[315] Currículum de Nellie Happee, CENIDI Danza, INBA, México.
[316] Lumière, "¡Cámara!", en *El Sol de México*, México, 21 de octubre de 1966.

*Sonajeros de Tuxpan*, *Danza del venado*, *La zafra en Tamaulipas*, *Jarana yucateca* y *Mural de México* (m. Silvestre Revueltas).

Los integrantes de la compañía residente eran la directora general y coreógrafa Amalia Hernández; directora, Norma López; coordinador musical, Ramón Noble; directores de iluminación, Thomas Skelton y Asa Zatz; coordinadora general, Estela A. de Mateos; coordinador técnico, Martín Foley; asistente de dirección, Mario Patiño; administradores, Fernando Mercado y J. José M. Arredondo; maestros, Xavier Francis y Ramón Benavides; tramoya, Jesús Cueto, y guardarropa, María Elena González. El elenco artístico estaba constituido por 89 personas: las 16 bailarinas Carmina Díaz, Enriqueta Amaya, Patricia Fierro, Ángela Pérez, Eloísa Navarro, Yolanda Rodríguez, Ruth Luna, Ofelia Ruiz, Pilar Ortiz, Margarita Flores, Yocasta Gallardo, Sonia Ornelas, Ina Rojo, Guadalupe Sánchez, Lourdes Ángeles y Ana Tapia; los 17 bailarines Onésimo González, Ramón Benavides, René Rivera, Armando Medina, Mario Mejía, José Luis Cervantes, Jaime Sánchez, Marco Antonio León, Omar Sánchez, Rafael Téllez, Sergio Alvarado, Humberto Santos, Juan Muñoz, René García, Gabriel Arboleda, Fernando Campos y Guillermo Páez; 32 cantantes del coro; el mariachi con once músicos; el conjunto jarocho con cinco; la marimba istmeña con cuatro, y la música indígena con cuatro más.[317]

Por su parte, la primera compañía del BFM comenzó 1965 con una gira de enero a abril por cinco ciudades de Canadá y 47 de Estados Unidos, más una de gala en Washington, para la toma de posesión del presidente Lyndon B. Johnson, como parte de la Inaugural Gala Performance en el Armery de esa ciudad. Se publicó una nota en el *Washington Post* que otorgó “los premios de belleza” a “Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev y al BFM”.[318]

En Estados Unidos las obras del repertorio que más gustaron fueron *Danza del venado* con el gran bailarín Jorge Tyler, *Danzas de Michoacán, Fiesta de Veracruz* y *Máscaras de Guerrero,*[319] esta última creada en homenaje a Eva Sámano de López Mateos. Tyler siempre merecía comentarios halagadores por su interpretación del venado; comúnmente era “elogiado en el extranjero”, incluso, algunos críticos comparaban la muerte del venado con la del cisne del ballet. Amalia Hernández había descubierto “las naturales aptitudes artísticas” de Tyler en Sonora, “e inmediatamente lo contrató”.[320]

---

[317] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 467.
[318] *The Washington Post* cit. en Luis Bruno Ruiz, “La danza y el ballet en 1965”, en *Excélsior*, México, 9 de enero de 1966, pp. 5 y 6.
[319] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 5 de mayo de 1965.
[320] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 6 de noviembre de 1971.

Al regreso de esta gira por Canadá y Estados Unidos, el director del INBA y ex marido de Amalia Hernández, José Luis Martínez, le ofreció al BFM un cóctel para festejar "los triunfos cosechados".[321]

A finales de 1965 se anunció la creación de una nueva compañía del BFM, el Ballet Infantil, cuyos integrantes serían niños convertidos en "verdaderos maestros de la danza".[322] Ese trabajo, así como la Escuela Infantil de Danza que debía formarse para tal fin, avanzaría en paralelo al de su Escuela de Danza y Escuela de Coros, buscando "descubrir y fomentar vocaciones y aptitudes". De tal manera, se dijo, Hernández "no sólo afirma, depura y conserva el folclor nacional a través de su valiosa tarea coreográfica, sino también pone sus grandes dotes pedagógicas al servicio de México". Con su labor creadora pretendía, según un cronista, restaurar los antiguos códices y "restituir toda su pureza a las danzas típicas, tan variadas en ritmos e interpretación, a fin de que alcancen mayor brillo sus concepciones coreográficas y su severa técnica de baile".[323]

También en 1965 el BFM hizo una gira por Europa y tocó puntos que nunca había visitado: Moscú, Leningrado y Kazán en Rusia; Praga y Brno en Checoslovaquia; Varsovia y Cracovia; Helsinki, Oslo y Copenhague. El repertorio que llevaron fue *Creación del mundo azteca, Sones antiguos de Michoacán, Boda en la Huasteca potosina, Los tarascos, Fiesta veracruzana, Boda del Istmo de Tehuantepec, Danza del venado de los yaqui* y *Navidad en Jalisco*. Los y las bailarinas participantes fueron Auda de los Cobos, Margarita Flores, María Elena González, Irene Hernández, Yolanda Huerta, Haydée Maldonado, Edna Marroquí, Luz María Medina, Ema Pulido, Lucero Quiroz, María Guadalupe Ríos, Georgina Salazar, Martha Alicia Vega, Mario Aguirre, José Coronado, Onésimo González, Sigfredo Duarte, José María Martín, Juan Medellín, Fernando Moya, Federico Orduña, Juan Antonio Rodea, Moisés Rodríguez, José Rosas, Jorge Tyler y José Villanueva. Además, cinco grupos musicales y 24 cantantes.

Los créditos de esta primera compañía eran: coreógrafa jefa y directora, Amalia Hernández; jefe del coro, Ramón Noble; asistente de dirección, Nellie Happee (en algunos programas aparecía la bailarina Ema Pulido con este cargo, hasta su salida en marzo de 1967); iluminación, Thomas Skelton y Asa Zatz; vestuario, Dasha; escenografías de Robin Bond, Feliciano Béjar, Miguel Covarrubias, Agustín Hernández y Antonio López Mancera.[324]

---

[321] Eduardo Lara S., "Actualidades musicales", en *Nosotros*, México, 17 de mayo de 1965, p. 36.
[322] "Ballet infantil", en *Ovaciones*, México, 12 de octubre de 1965.
[323] "Esplendor del Ballet Folklórico", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1966.
[324] Programas de mano del Ballet Folklórico de México en el Teatro Den Norske Opera, Noruega, 12 a 16 de octubre de 1965; y en Falkoner Centret, Dinamarca, 18 a 22 de octubre de 1965.

Los diarios de las ciudades europeas visitadas hicieron enormes halagos al BFM, como en Varsovia, donde se habló sobre el "acontecimiento insólito en nuestra vida cultural" que había significado la presentación de la compañía, por la cual los polacos podrían acercarse "más a la cultura y el arte de ese país".[325]

Triunfó el BFM en la Unión Soviética, en funciones ofrecidas durante un mes. En Moscú debutó en el Palacio de los Deportes ante diez mil espectadores, entre los cuales estaban el presidente de la URSS Anastas Mikoyan y la ministra de Cultura Ekaterina Furtseva.[326] La prensa se volcó en comentarios positivos, destacando la "inenarrable" fuerza expresiva, concepción escénica dinámica y continua, suntuoso vestuario, apuestos bailarines y dominio técnico de la compañía mexicana; distinguieron a Tyler en *Danza del venado*, por su interpretación "extraordinaria". Algunas de las críticas reproducidas en la prensa mexicana afirmaban que el "método creador" de Hernández le había permitido "encontrar muchas rutas nuevas en el idioma del baile, lo que se considera como una gran conquista de ella y aún más, le abre un nuevo camino para las coreografías nacionales". Se decía que el BFM había logrado "la unión de los estilos clásico, moderno y popular" en la producción de su "verdadero arte".[327] Otro cronista sostenía que el espectáculo presentado era "inolvidable" y que habían demostrado "con gran fuerza cuán hermoso es el arte que crea el propio pueblo para sí mismo con el único objetivo de expresar sus ideas, sus sentimientos y sus aspiraciones".[328] Y otro aseguraba haber vivido "un encuentro con el verdadero arte que nos faltara hasta este día y que llegó con el BFM a Kazán, ahora somos mejores y más ricos, y vemos la hermosura de la vida".[329]

Felipe Segura ha subrayado el triunfo, ya acostumbrado, de Jorge Tyler en esta gira. En Moscú tuvo que salir cuarenta veces a agradecer los aplausos, por lo que Amalia Hernández decidió que se repitiera la *Danza del venado*; al concluir, de nuevo recibió el interminable aplauso. De acuerdo con Segura, el mismo éxito tuvo en Nueva York "y hasta en el último pueblo de Texas era lo mismo. *El venado* era la carta de triunfo del BFM". Rudolf Nureyev, luego de ver a Tyler en una función, le pidió

---

[325] En *Tribuna Ludu*, Varsovia, Polonia, cit. en "Esplendor del Ballet Folklórico", *op. cit.*

[326] Gabriela Aguirre Cristiani, "Desarrollo del Ballet Folklórico de México", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1994, p. 62.

[327] Cronista de Kazán, Rusia, cit. en Edelmira Zúñiga, "Triunfa Amalia Hernández con su Ballet Folklórico en gira artística por la Unión Soviética", en *Mujeres: expresión femenina*, núm. 162, México, 20 de octubre de 1965, pp. 30-31.

[328] A. Avciéiev, en *Pravda*, Moscú, cit. en *ibidem*.

[329] En *Tartaria Soviética*, Kazán, URSS, cit. en "Esplendor del Ballet Folklórico", *op. cit.*

que le enseñara la danza, "pero el gran Nureyev no pudo jamás bailar la *Danza del venado* que sólo Jorge pudo bailar".[330]

A pesar de su triunfo nacional e internacional, Amalia Hernández no se conformaba; recordaba la necesidad de una "vigilancia constante" en el trabajo escénico, "férrea disciplina" de los bailarines, incorporación de nuevas obras al repertorio y "superación permanente de su nivel estético" (sin mencionar la investigación de campo). Al respecto, el coleccionista de trajes mexicanos Luis Márquez declaró que la compañía debía someterse a una revisión permanente y deslindar lo espectacular de lo auténtico; consideraba que gustaban más las danzas rituales que las "sofisticadas y convencionales, por la fuerza directa y elemental de sus mensajes y por su colorido", y precisamente ese tipo de danzas faltaba en el repertorio del BFM. Con una crítica hecha en la URSS a la compañía, por "la pobreza de la concepción y del desarrollo de los temas referentes a la Revolución Mexicana", Márquez estaba de acuerdo, pues opinaba que el BFM adolecía de "un infantilismo escolar", del que "está ausente la fuerza dramática y los profundos sentimientos y emociones" de la lucha revolucionaria. Hacía hincapié en que el BFM y todas las compañías similares debían basar sus repertorios en la investigación.[331]

1966 (año en que dio funciones durante más de cien días en el PBA)[332] principió para el BFM con una gira acompañando al presidente Díaz Ordaz, el primer mandatario mexicano que viajó a Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, con los cuales suscribió convenios culturales. Eligió para ello a uno de los grupos más "representativos" de la cultura mexicana, viejo conocido suyo, pues como oficial mayor de la Secretaría de Gobernación lo había apoyado en sus primeras actividades, en 1958, como Ballet de México. Un año después, ya como secretario de Gobernación, lo había acompañado a los festejos de las fiestas patrias en Los Ángeles.

La gira centroamericana del BFM fue organizada por el OPIC. Llevó en su repertorio *Los dioses*, *Sones antiguos de Michoacán*, *La Huasteca*, *Los tarascos*, *Fiesta veracruzana*, *Los quetzales de Puebla* (de donde era originario el presidente), *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *Danza del venado* y *Navidad en Jalisco*. Las bailarinas fueron Auda de los Cobos, Margarita Flores, Patricia Fierro, Yocasta Gallardo, María Elena González, Irene Hernández, Yolanda Huerta, Edna Marroquí, Alma Rosa Martínez, Luz María Medina, Ema Pulido, Lucero Quiroz, Georgina Salazar y Martha Alicia

[330] Felipe Segura en Alicia Montaño Villalobos, "Jorge Tyler Avilés", en *Voces danzantes de Sinaloa*, COBAES, Culiacán, 1998, pp. 125-126. El nombre completo de este bailarín era Jorge Daniel Tyler Avilés (1942, Culiacán-1993, Ciudad de México), y ésta su ortografía correcta.
[331] Luis Márquez en Alardo Prats, "Renovación del Ballet Folklórico. Apenas ha comenzado su gran tarea", en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1965, pp. 1 y 5-C.
[332] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 475.

Vega. Los bailarines, Mario Aguirre, Sergio Alvarado, José Coronado, Sigfredo Duarte, Onésimo González, José María Martín, Armando Medina, Juan Medellín, Fernando Moya, Federico Orduña, Juan Antonio Rodea, Moisés Rodríguez, José Rosas y Jorge Tyler. Actuaron también un coro de doce mujeres y doce hombres, y los cinco conjuntos musicales (jalisciense de nueve músicos, marimba istmeña de cuatro, conjunto jarocho de tres, conjunto huasteco de tres y cinco instrumentos indígenas). Las asistentes de dirección fueron Roseyra Marenco y Ema Pulido.[333]

Hernández declaró que nunca antes el BFM había actuado ante un público como el de esa gira: "nos faltaba conocer las experiencias de un contacto emocional y directo con enormes multitudes apasionadas y enardecidas por un afecto anonadante y un entusiasmo en llamas"; "había por lo menos diez personas que pretendían cada asiento disponible". Como resultado de ese viaje, según Hernández muchos jóvenes pidieron venir a México a estudiar y solicitaron asesoría para grupos locales de folclor y danza moderna; además, Hernández decidió montar un espectáculo de las Américas, que se haría realidad en poco tiempo.[334]

En mayo de 1966 el BFM partió a otra gira, esta vez por Australia y Nueva Zelanda, promovida por el ex presidente Miguel Alemán, cabeza del Consejo Nacional de Turismo.[335] Como siempre, triunfó. En Australia se publicó que nunca antes se había visto "tanta belleza en los pies",[336] y a su regreso Alemán les ofreció un homenaje. Sin embargo, el BFM sufrió una gran pérdida, pues también al volver Nellie Happee se retiró de la compañía; ocuparía su lugar otra experimentada maestra, Evelia Beristáin.

En junio Álvarez Acosta anunció que Rosa Reyna estaba en Perú, acompañada de la diseñadora de vestuario Dasha, para investigar las danzas de ese país e incorporarlas al nuevo programa que había planeado Amalia Hernández, para cuya realización se rodeó de los artistas más importantes de México.[337]

El proyecto, de "trascendencia intercontinental", era el Ballet de las Américas, que incluía el montaje de danzas de los países de la región. Además, Hernández adelantó que organizaría festivales para que se presentaran, previamente seleccionados, los grupos típicos mexicanos; los ingresos recaudados serían utilizados para "sostener y fomentar las manifestaciones autóctonas de la danza".

---

[333] Programa de lujo del Ballet Folklórico de México, OPIC, México, enero de 1966.
[334] Amalia Hernández en Alardo Prats, "El ballet de México en Centroamérica", en *Excélsior*, México, 25 de enero de 1966, pp. 4 y 19-A.
[335] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de julio de 1966.
[336] Howard Palmer (Melbourne, Australia), cit. en "Esplendor del Ballet Folklórico", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1966.
[337] "Rosa Reyna va a Perú a una fiesta de danza", en *Excélsior*, México, 17 de junio de 1966.

Para este segundo proyecto, Hernández contaba con el apoyo de Díaz Ordaz, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), del Consejo Nacional de Turismo, de los gobiernos estatales y "para la búsqueda de manifestaciones folclóricas y en la selección de números de danza, así como en la orientación de los artistas nativos, coadyuvarán las universidades de los estados de la República e Institutos de Arte".[338] El proyecto no se llevó a cabo de la manera planteada, aunque sí se promovió la presentación de múltiples grupos, que el Departamento de Danza del INBA cubrió por medio de sus Concursos Nacionales de Danza.

Los premios y menciones a Amalia Hernández continuaron, en reconocimiento a sus proyectos y empuje, así como a la proyección del BFM. Uno de ellos, seguramente otorgado por esas razones, provino de la SEP. Su titular, Agustín Yáñez, le entregó el 27 de septiembre de 1966 el Premio de Arte "Elías Sourasky"; recibieron también el reconocimiento Miguel León Portilla, el de ciencia, y Marcos Moschinsky, de cultura.[339]

A finales de 1966, el BFM volvió a marcharse a Estados Unidos, en una gira por numerosas ciudades en que obtuvo enormes triunfos. Era, según un cronista norteamericano, "un milagro en el terreno del espectáculo".[340] En el contexto de las funciones del Ballet Bolshoi en México, Anna Ilupina escribió que esa compañía era para la URSS lo que el BFM para México.[341] Amalia Hernández colaboró con la compañía soviética montando un "número mexicano" con música de mariachi, que fue muy festejado en la Arena México.

Durante 1967 el BFM dio por lo menos 18 funciones mensuales en el PBA (tan sólo cada domingo daba tres), más celebraciones especiales de instituciones, el Congreso de Reumatólogos, por ejemplo.[342] En febrero de ese año actuó en Houston, Texas; en abril se dio a conocer a la crítica el *Ballet Perú*, creado por Rosa Reyna.[343]

En mayo y junio el BFM regresó a Estados Unidos, en gira con el empresario teatral Sol Hurok. Auspiciado por el INBA, dio más de diez funciones en el Metropolitan Opera House, pues junto con el Royal Ballet y el Ballet Bolshoi la compañía mexicana había sido elegida para inaugurar el Lincoln Center de Nueva York. Ahí estrenaron *Los mayas*, además de bailar *Los tarascos, Zafra en Tamaulipas, Juegos, Veracruz-Mocambo, La Guelaguetza, Boda en Tehuantepec, Danza del venado* y

[338] "Esplendor del Ballet Folklórico", *op. cit.*
[339] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1966.
[340] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Nuevos triunfos de Amalia Hernández", en *El Universal Gráfico*, México, 25 de noviembre de 1966.
[341] Anna Ilupina, "El Ballet Bolshoi en México. El juego del amor", *op. cit.*
[342] Folleto del INBA. Actividades de octubre de 1967, PBA, México, octubre de 1967.
[343] Franz Mont, "El ballet y la danza en la capital, en 1967", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1968, p. 10.

*Guadalajara*. En el elenco estuvieron Roseyra Marenco, Aurora Agüeria, Carmen Molina, Guillermina López, Yolanda Rodríguez, Auda de los Cobos, Georgina Salazar, Irene Hernández, Arminda Loya, Teresa Padilla, Lourdes Ángeles, Guadalupe Sánchez, Amelia Arana, Isabel Corona, Ruth Luna, Edna Marroquín, Onésimo González, Raúl Valdez, Eduardo Rivera, Moisés Rodríguez, Luis Muniche, Mario Mejía, José Martín, Juan Medellín, Tito García, Dennis Vivaldo, Dante Palomino, José Luis Gasca, Federico Orduña, Roberto Vidana y José Coronado, además de 25 cantantes y 17 músicos. La coordinación artística fue de Evelia Beristáin.[344]

Saltan a la vista los nombres de Aurora Agüeria, Rosa Reyna y Evelia Beristáin, del Ballet México Contemporáneo, quienes gradualmente se fueron involucrando con el BFM y las nuevas compañías y programas que impulsaba Hernández. Esto les dio un medio para desarrollarse profesionalmente y seguridad económica (lo que sólo el BFM podía ofrecer), y dejaron de lado a su grupo.

Al respecto, Rosa Reyna ha comentado que Amalia Hernández se acercó al Ballet México Contemporáneo porque estaba interesada en su trabajo; invitó a sus integrantes a participar en el BFM y les ofreció formar una compañía de danza moderna en un futuro cercano. Aunque finalmente no lo hizo, les dio a Agüeria, Beristáin, Reyna y otros bailarines y coreógrafos mexicanos, posibilidad de participar en una nueva experiencia profesional en una compañía tan dinámica como el Ballet Folklórico.[345]

En julio de 1967 el BFM partió de gira por Puerto Rico; hacia noviembre se empezaron a presentar en el PBA como ensayos los montajes que estaban realizando numerosos coreógrafos para el nuevo proyecto de la compañía; ése fue el caso del *Ballet esquimal de Canadá* del coreógrafo canadiense Michel Cartier.[346]

Aunado al interminable trabajo de Amalia Hernández y su grupo, a finales de 1967 se concluyó la construcción del edificio para la escuela de la compañía, con salones y un teatro de cámara con 240 butacas, que arrancaría actividades el siguiente año,[347] y que fue inaugurado por el presidente Díaz Ordaz. El edificio fue diseñado por Agustín Hernández, hermano de la directora, y construido a la

---

[344] Programa de lujo del Ballet Folklórico de México, Metropolitan Opera House/Lincoln Center, Nueva York, 30 de mayo a 11 de junio de 1967.
[345] Rosa Reyna en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1998, pp. 77-78.
[346] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 4 de diciembre de 1967.
[347] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, diciembre de 1967.

mitad del camino entre "el Teatro Margo [Blanquita] y el de Bellas Artes, de modo que nuestros estudiantes puedan elegir libremente qué rumbo agarran", según la propia Amalia Hernández.[348]

## 2. Danzas y Cantos de México

Dirigido por Héctor Fink y fundado en 1959, el grupo Danzas y Cantos de México recibió un importante apoyo del OPIC y Álvarez Acosta en el sexenio 1964-1970, lo que le dio proyección nacional e internacional.

El hecho de que se convirtiera en la compañía residente de las dos Casas de la Paz, en las cuales Fink era el coordinador de danza folclórica, le dio estabilidad al grupo. Su repertorio, todo de Fink, estaba conformado por *Paseo por Oaxaca, Rama jarocha, Sones michoacanos, Fogata norteña, Fiesta en Guerrero, Danza de los quetzales*, *Feria jalisciense* y *Cantos mexicanos*, entre otras. Constituían su elenco los bailarines Héctor Fink, Aracelia Chavira, Ramón Vázquez, María de los Ángeles Gastélum, José Luis Gasca, Julieta Velázquez, Jesús Larios, Carmela Anguiano, Antonio Rodríguez, Martha Gálvez, Roberto Morales, Yolanda Gálvez, Guadalupe Hernández, Federico Zamora y Otilia Cuesta. La directora residente era Xóchitl Medina; el sudirector, Ramón Vázquez; el director del coro de doce cantantes, Alberto Alva R; el director de escena, Óscar Ledesma; el asesor técnico, Jacobo Goldsmidt, y la iluminación de Roberto Cirou. Contaba con el mariachi de Aurelio Castillo, la Marimba y acordeón de Zeferino Nandayapa, y el Conjunto jarocho de Chico Barcelata.

En mayo de 1965, una vez establecido en la Casa de la Paz, Danzas y Cantos de México recibió elogiosas críticas de Raúl Cosío, quien señaló el tino de su repertorio: en *Oaxaca* estaba "muy bien logrado el ambiente"; *La danza de los viejitos* parecía un "verdadero poema gerontófilo"; *Guerrero y Veracruz* eran acertados, así como *Jalisco*, con sus "consabidos charros afamados por entrones". El compositor calificó a Fink como un joven inteligente que encabezaba un grupo "juvenil, simpático, que baila con entusiasmo y con propiedad"; el vestuario le pareció precioso, y consideró que sus obras respetaban al máximo las danzas y bailes originales. Además, subrayó "la paciente labor, meritoria y apasionada, de la entusiasta y gentil Xóchitl Medina".[349]

Aparte de sus funciones permanentes de los viernes en la Casa de la Paz, el grupo participó en varias giras, por Guatemala a finales de 1965, y en temporadas en otros foros, como en los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional. En abril de 1966 viajó a Salta, Argentina, donde

---

[348] Amalia Hernández en Cristina Pacheco, "Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta", en *Siempre!*, núm. 1303, México, junio de 1978, p. 33.
[349] Raúl Cosío, "En el Teatro de la Paz", en *Revista Signo*, México, 8 de mayo de 1965.

triunfó en el II Festival Latinoamericano del Folklore, obtuvo tres medallas de oro, dos de plata, dos de bronce y siete copas de plata por su actuación, indumentaria y originalidad de las danzas.[350] También ese año fue enviado por el OPIC al "Festival de Septiembre de la Patria", en gira por los seis países centroamericanos con los que el gobierno había suscrito convenios culturales.[351]

En octubre de 1966 Danzas y Cantos de México fue uno de los grupos residentes (con presentaciones fijas los martes y moderno programa de mano traducido al inglés) que inauguró la reluciente Casa de la Paz en el Teatro Antonio Caso, donde también Héctor Fink fue nombrado coordinador de danza folclórica. Se habían dado algunos cambios en la compañía, que ahora tenía en la subdirección a Xóchitl Medina, dirección del coro de Leonardo Velázquez, promoción de Ramiro Jiménez, asesoría de vestuario de Virginia Rodríguez y los nuevos bailarines Beatriz Garfias, Julieta Velázquez, Silvia Flores, Consuelo Rosales, Rodolfo Vázquez, Roberto Cruz, Francisco Pérez y Marco Antonio Izquierdo.

En reconocimiento a su labor de difusión de la danza folclórica en la Casa de la Paz y sus viajes por Sudamérica, en 1966 la Unión de Cronistas de Teatro y Música entregó a Héctor Fink el primer premio de Danza.[352]

En abril de 1967 volvió a triunfar en Buenos Aires, donde su repertorio fue elogiado.[353] En esa ocasión, como representante oficial del gobierno mexicano y grupo del OPIC, hizo el viaje de "buena voluntad para agradecer las atenciones" recibidas por el presidente Díaz Ordaz en su visita a Sudamérica para la Conferencia de Presidentes en Punta del Este, Uruguay.[354]

### 3. Ballet Aztlán

Al Ballet Aztlán y su directora Silvia Lozano no les afectaron los cambios de autoridades para la continuidad de su trabajo. Aunque perdieron el apoyo oficial, el prestigio ganado por su labor de varios años les mantuvo un lugar dentro del campo dancístico nacional.

Desde principios de 1965 "acapararon aplausos" en la Feria del Hogar,[355] en la revista musical *México canta en la feria*, con "cuadros de neto sabor folclórico y costumbrista"; más tarde se

[350] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1967.
[351] "México presente en Centroamérica", en *Cine Mundial*, México, 7 de agosto de 1966.
[352] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 31 de enero de 1966.
[353] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1967.
[354] "Triunfo de Danzas y Cantos en Sudamérica", en *La Prensa*, México, 29 de abril de 1967, p. 32.
[355] Raúl Vieyra, "Telecomentarios", en *La Prensa*, México, 27 de marzo de 1965.

presentaron en los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional.[356] Durante ese y el otro año, con sesenta integrantes la compañía realizó giras por Estados Unidos, Canadá y Europa, gracias al apoyo del Banco de Comercio Exterior.[357]

A partir de 1965 y por lo menos en los siguientes diez años, el Ballet Aztlán hizo giras anuales cada vez más amplias a Canadá, y desde 1966 a Estados Unidos, que fortalecieron su proyección internacional.

En febrero de 1967, año en que fundó su segunda compañía, el Ballet Aztlán recibió las felicitaciones personales de la esposa de Díaz Ordaz, quien visitó la Feria del Hogar instalada en el Auditorio Nacional,[358] donde a la compañía, ahora de 85 integrantes y "reflejo legítimo de nuestro folclor",[359] la habían visto más de 500 mil personas en las 500 funciones presentadas en ese sitio.[360] Su repertorio, todo de Silvia Lozano, incluía *Mosaico folclórico, Chiapas baila y canta, Estampa norteña, Carnaval de Sinaloa, Fiesta veracruzana, Danza de los quetzales, Boda tarasca, Estampa oaxaqueña, Xochipitzáhuatl, Cuadro yucateco* y *Alegría jalisciense*.[361] En estas obras se apreciaba la calidad de bailarines, cantantes y músicos y su "extraordinario vestuario, una verdadera acuarela en tecnicolor".[362]

**4. Otros grupos de danza folclórica**

Aunque al inicio de 1965 había desaparecido el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, esta institución siguió apoyando a la danza de esa especialidad por medio de su Departamento de Prestaciones Sociales, al que estaba adscrito Rodolfo Múzquiz Fuentes, coordinador de danza de la Oficina de Higiene Mental y Actividades Recreativas. El bailarín, maestro y coreógrafo dirigía el Ballet Autóctono de México, que daba funciones en foros de diversas ciudades,[363] además de los teatros del IMSS y el Auditorio Nacional, en los Domingos Populares de la Cultura.[364] En ellos, durante 1965 y 1966 mostró sus obras con repertorio de Chiapas, Oaxaca, Jalisco, Veracruz,

---

[356] "Mañana: concierto y el Ballet Aztlán en el Domingo Popular de la Cultura", en *La Prensa*, México, 3 de julio de 1965.
[357] "El Ballet Aztlán de gira por Canadá y España. A su regreso se presentará en los Estados Unidos", en *El Universal*, México, 6 de junio de 1966.
[358] "Recorrió la señora Díaz Ordaz la Feria del Hogar", en *La Prensa*, México, 23 de febrero de 1967.
[359] "Conozca nuestro folklore", en *Excélsior*, México, 6 de marzo de 1967.
[360] "Doce últimas funciones del Ballet Folklórico Aztlán", en *Excélsior*, México, 14 de marzo de 1967.
[361] "Espectáculo de categoría internacional, el Ballet", en *Excélsior*, México, 13 de marzo de 1967.
[362] Raúl Vieyra, "Telecomentarios", en *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1967.
[363] "Brillante Festival Folklórico se realizará en Monterrey", en *El Nacional*, México, 12 de septiembre de 1965, p. 2.
[364] "Mañana el Ballet Autóctono de México en otro Domingo Popular de la Cultura", en *La Prensa*, México, 18 de septiembre de 1965, p. 25.

Michoacán, Yucatán, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, "ejecutadas con brío y agilidad".[365] Múzquiz continuó impulsando la danza folclórica dentro del IMSS hasta 1979, cuando dejó la coordinación del área para convertirse en asesor de danza. Dentro de ese Instituto, Múzquiz colaboró en la formación de las Casas de la Asegurada en el país y promovió los ballets de masas, con obras como *Xochihuitl*, *Estampas del quinto sol* y *Estampas de la Revolución*.[366]

Otro grupo activo era el Ballet Infantil Mexica, que en 1965 actuó varias veces en la matinée de los domingos en la Casa de la Paz.[367] Estaba dirigido por Mario Patiño y sus obras, de él mismo y Juan Muñoz, eran *Lindo Michoacán, Pueblo, Danza de los quetzales, Huateque jarocho, Oaxaca, Arriba el Norte, Danza de la Mololoa* y *La feria de las flores*. Formaban el elenco Norma Espinoza, María Eugenia Escobedo, Lulila María Christen, Laura Olguín, Lidia Vargas, Lourdes Escobedo, Ana Silvia Murillo, Amalia Vargas, Susana Arellano, Martha Manzano, Marcela Olguín, Miriam González, María Elena Torres, Sara Marina García, Cielo Macías, María Esther Christen, Alberto Manzano, Gerardo Ureña, Miguel Barrera, Jorge Alberto Castro, Federico Luna, Marco Antonio Ureña, Manuel Chávez y Héctor Gutiérrez.[368]

El grupo infantil hizo varias giras internacionales en 1966, incluidos Nueva York y España, donde ganaron en el Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres. Tres años después se mantenían en actividad; se presentaron en el Museo de la Ciudad de México, en instalaciones del Centro Cultural Popular, con sus 25 integrantes, niños de entre 5 y 17 años de edad. Planeaban, además, nuevas giras por Europa.[369]

Ramón Benavides, uno de los maestros de danza folclórica más reconocido, también tenía su propio grupo (además de impartir clases al BFM). Con su Ballet Mexicano Pueblo y Fiesta en 1965 salió de gira por algunas ciudades de Estados Unidos.[370] En abril de 1966 y 1967 se presentó en las dos Casas de la Paz del OPIC, con el repertorio *Los concheros, Domingo huasteco, Los quetzales, Fiesta jarocha, Michoacán, Ceremonial yaqui, Fandango jalisciense*, *Canción* y *Corridos del norte*. Los bailarines que actuaban con el grupo eran Martha Ortiz, Guillermina Rivas, Enriqueta Bernal, Norma Hernández, María Teresa Fuentes, Diana Ramírez, Carmen Trejo, Silvia Curiel, Guadalupe Arango,

[365] Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 31 de julio de 1966.
[366] Rocío Hidalgo, "Rodolfo Múzquiz", en *Homenaje Una vida en la danza 1998*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 34, INBA, México, 1998, p. 40.
[367] Programa del Ballet Infantil Mexica, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 3, México, 23 de agosto a 5 de septiembre de 1965.
[368] Programa de mano del Ballet Infantil Mexica, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 5, México, 20 de septiembre a 4 de octubre de 1965.
[369] Lupe Bilabert, "Brillante actuación del Ballet Infantil Mexica", en *El Sol de México*, México, 1 de abril de 1969.
[370] Gilberto Rod, "Aeropuerto", en *Excélsior*, México, 26 de febrero de 1965.

Alicia Quezadas, Jaime Sánchez, Carlos Peza, Alonso Sánchez, Lorenzo Luna, Efrén Flores, Marco A. Izquierdo, Jorge Lozoya, José Luis González, Antonio Trujillo, Mario Mejía y Ramón Benavides. Además, el cantante Jesús Ramírez, el mariachi Los Embajadores de Aurelio Rodríguez, el conjunto jarocho y huasteco Chicontepec de Wilebaldo Amador y el Conjunto indígena Los Güiligüis. La coreografía y vestuario eran de Ramón Benavides; dirección de escena de Luis García Cedillo; iluminación de Roberto Cirou, y guardarropa de Antonio Trujillo.[371]

El ex bailarín de danza moderna Xavier de León también había fundado su grupo de danza folclórica, con el cual había viajado por México, Estados Unidos y Europa. En 1965 obtuvo un contrato con Conciertos Columbia, gracias al cual visitó 65 ciudades de Estados Unidos, lo que se repitió durante todo el sexenio. En 1969 De León se asoció con Francisco e Ignacio Valero Capetillo, con el fin de crear la Plaza de Santa Cecilia, "que vino a llenar una necesidad en nuestra metrópoli, y al poco tiempo alcanzó gran renombre nacional e internacional". Hacia el principio de 1971, De León dirigía varias compañías, una de las cuales era residente en Santa Cecilia. Entre sus bailarines estaban Belinda Moreno, María de Lourdes Saavedra, Pilar Ortiz Isunza, Miriam López, Cristina Estrada Navarro, Luis Alfredo Pensado López, Julio Ernesto Navarro López, Enrique Pajares Gálvez, Federico Padilla Flores y Jesús Baltazar Torres.[372]

El Ballet Folklórico de la UNAM fue fundado en 1966 por Angelina Géniz, cuando era estudiante de Derecho en esa Universidad; por su calidad, ésta lo adoptó como propio. Su primera presentación fue el 2 de marzo de 1967 en el Auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras. A partir de ese momento dio funciones en todas las escuelas, facultades y teatros de la UNAM; en festivales organizados por el IMSS y el ISSSTE; en todo tipo de foros alternativos, incluidos hospitales, asilos, parques y reclusorios (como el 18 de agosto de 1967 en la cárcel de Santa Martha Acatitla), y en giras por el país. En enero de 1968 el grupo se presentó en el Grand Ballroom de la Universidad de California, Los Ángeles; y el 17 de diciembre de 1969 festejó sus cien primeras funciones en el Teatro de Ciudad Universitaria.[373]

En 1968 los maestros Jorge Gutiérrez Escoto, Aurora Rodríguez Quezada y Juan Vega Mendoza fundaron el Club de Danza del Turno Vespertino dentro de la Escuela Nacional de Maestros,

---

[371] Programas de mano del Ballet Mexicano Pueblo y Fiesta, en *Revista Casa de la Paz*, segunda época, vol. 2, núm. 7, México, 4 a 17 de abril de 1966; y en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, programación, año 2, núm. 11, CONAPROC, México, 1 a 14 de mayo de 1967 (sus funciones fueron el 2 y 9 de mayo de 1967).
[372] Luis Gomar, "El saleroso Ballet de Javier de León", en suplemento de *La Prensa*, México, 7 de marzo de 1971, pp. 2-3.
[373] Expediente del Ballet Folklórico de la UNAM, archivo CENIDI Danza, INBA, México.

que posteriormente tomó el nombre de Ballet Folklórico Tzontemoc,[374] el cual dio numerosas funciones, en las que mostraba el trabajo de los experimentados directores.

[374] Currículum de Jorge Gutiérrez Escoto, archivo CENIDI Danza, INBA, México.

## IX. Danza folclórica internacional, diversidad y censura

La programación internacional de danza del sexenio se inició precisamente con una compañía del género folclórico, el Ballet Nacional de Hungría, que debutó en abril de 1965 en el PBA, con auspicio de la activa Asociación Musical Daniel y del INBA.

Como solía suceder en estos casos, el grupo fue objeto de una amplia campaña publicitaria, incluso en la televisión.[375] Se anunciaba a sus numerosos integrantes (45 bailarines, 32 músicos y 35 cantantes del coro),[376] su calidad artística y la posibilidad de "desparramar la visual, ya que en el grupo figuran doce muchachas de alarido".[377] Su repertorio estaba compuesto por catorce pequeñas danzas, englobadas en el nombre *Rapsodia húngara*.[378]

Al estreno asistieron Agustín Yáñez y José Luis Martínez; el PBA se convirtió en centro de reunión de la alta sociedad metropolitana, y aunque se logró un éxito de taquilla, la respuesta del público no fue tan "calurosa" como con "los fulgurantes espectáculos folclóricos de la URSS, Yugoslavia o Polonia". Esto se debió a que el grupo húngaro no era conocido en México y, se dijo, tenía un "mensaje artístico menos explosivo pero mucho más fino de lo que se esperaba".[379] El hecho es que, aunque la compañía había sido "muy interesante", le había faltado "algo que se puede identificar con entusiasmo, calor, no se sabe qué".[380]

Mientras que Esperanza Pulido escribía que la compañía tenía "el gran atractivo de la originalidad de sus componentes" y mostraba un "arte del pueblo depurado" y adaptado para "ojos y oídos cultos",[381] dos cronistas afirmaban que la danza del Ballet Húngaro resultaba monótona.[382] Otro más escribió que, gracias a esta compañía, así como a los numerosos grupos de danza folclórica que habían visitado el país, el público mexicano "va formando ya un patrón consuetudinario y cultural, capaz de elevar el gusto nacional por el arte y a la altura de dichas manifestaciones escénicas del mundo". El Húngaro, se sostenía, no desmerecía ante los demás grupos visitantes, así se hubiera

---

375 Luis de Llano, importante ejecutivo de la única televisora mexicana, anunció que la compañía húngara se presentaría dentro de su programación. En Fernando Villanueva, "Viene el Ballet Nacional de Hungría", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 5 de marzo de 1965.
376 Luis F. de Castro, "Notas musicales", en *Excélsior*, México, 14 de abril de 1965.
377 Jaime Pericós, "Pequeñeces", en *Cine Mundial*, México, 17 de abril de 1965.
378 Programa de mano del Ballet Nacional Húngaro, INBA y Asociación Musical Daniel, A.C., PBA, México, 22 a 25 de abril de 1965.
379 "Se presentó anoche en el Palacio de Bellas Artes el Ballet Húngaro", en *El Día*, México, 23 de abril de 1965.
380 José Hugo Cardona, "Desde las „diablas"", en *El Universal*, México, 24 de abril de 1965.
381 Esperanza Pulido, "De música y músicos. Ballet Nacional Húngaro", en *Novedades*, México, 30 de abril de 1954, pp. 3 y 10.
382 "Por nuestros teatros", en *Redondel*, México, 25 de abril de 1965, y Rafael Fraga, "Música", en *El Universal*, México, 25 de abril de 1965, pp. 2 y 7.

presentado "ante un público frío".[383] Muchas otras notas más destacaron la buena producción, excelente vestuario y calidad de la compañía, así como el logro de haber agotado las localidades en sus funciones. Luego de éstas en el PBA, la compañía se presentó en el programa de televisión *Revista musical Nescafé*, dio una temporada en el Auditorio Nacional e hizo una gira por varias ciudades, como Puebla y Monterrey.

Otras compañías que dieron funciones en México durante 1965 fueron el Ballet Folklórico de Líbano, en el Club Centro Libanés;[384] el Ballet Folklórico de Corea, con 16 artistas, en el PBA y el Auditorio Nacional;[385] la Rapsodia Eslava Frula en el PBA, con música y danza,[386] y en noviembre el Conjunto Folklórico Peruano, con 70 integrantes, en el PBA.[387] A este último se le consideró la "encarnación" del "verdadero mensaje de amistad" de su país de origen,[388] José Hugo Cardona dijo que era versátil y espectacular, de "honda raigambre popular", como el "nuestro de la talentosa Amalia Hernández".[389] Otro cronista apuntó que a la compañía peruana le había faltado mostrar un panorama más amplio del folclor de su país y elaborar teatralmente "los factores etnográficos, antropológicos y ecológicos".[390] También se mencionó que las danzas y "tonadillas" habían sido "monótonas", aunque algunas habían generado interés.[391]

En mayo de 1966 actuó en el PBA el Ballet Africano (que luego hizo una gira por el país); alcanzó gran difusión y aceptación por su nivel artístico, además de convertirse en el centro de una polémica, debido a la censura que sufrió por órdenes directas del director del INBA, José Luis Martínez. Esa compañía era el Conjunto Nacional de la República de Guinea, y su directora artística, Apsita Sissoko.[392] Presentó "cuadros de una sorprendente efectividad" utilizando movimientos cotidianos y estilizados, "seleccionando personajes y movimientos representativos, aunque ciertamente orientados por un gusto teatral muy europeo". Según Efese, músicos y vestuario tenían alta calidad.[393]

Alaíde Foppa señaló que en esa compañía se mezclaban elementos diversos: aportes regionales africanos, "inevitable contaminación" europea, "penetración sutil" de lo árabe e influencia de los bailes

[383] "Ballet. *Rapsodia húngara*", en *Revista Tiempo*, México, 3 de mayo de 1965, p. 47.
[384] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de mayo de 1965.
[385] "Próximo debut del Ballet de Corea", en *El Sol de México*, México, 27 de octubre de 1965.
[386] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 470-471.
[387] *Ibid*., p. 493.
[388] "Viene el Conjunto Folklórico Peruano", en *El Universal*, México, 31 de octubre de 1965.
[389] José Hugo Cardona, "Desde las „diablas"", en *El Universal*, México, 5 de noviembre de 1965.
[390] "El Ballet Peruano: un tímido intento", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 8 de noviembre de 1965, p. 14.
[391] Elisa Kahan, "Actualidad musical. Presentación del Ballet Folklórico Peruano aquí", en *Diario de la Tarde*, México, 1965.
[392] Programa de mano del Ballet Africano, PBA, México, 13, 14, 16, 17 y 19 de mayo de 1966.
[393] H. Efese, "La danza en México. El programa del Ballet Africano", en *El Día*, México, 21 de mayo de 1966.

rusos. Para ella, era una “danza penetrada de encantamiento”, en la que los cuerpos respondían “hasta llegar desde la placidez, a un movimiento casi frenético”. Afirmó que la censura a los cuerpos femeninos impidió “la vívida evocación de la selva ecuatorial”.[394] Carmen G. de Tapia escribió que tenía obras de “violencia y sensualidad”; otras de “alegría y de color”, “de gracia infantil y mimosa”, “sinuosas y elegantes”, en las que los bailarines hacían alarde de fuerza, agilidad y resistencia.[395]

Aunados a las críticas positivas del espectáculo africano, empezaron los ataques a José Luis Martínez; se le llamó “mojigato” por haber ordenado que las bailarinas que “acostumbraban danzar con el torso desnudo, se lo cubrieran para que pudieran presentarse ante el público mexicano”.[396] Según Armando Llop, la decisión del director del INBA se debía a que juzgó que las bailarinas “en tales condiciones ocasionarían traumas a los espectadores, y que en dicha forma sería atrevido el desarrollo del espectáculo para la idiosincrasia de nuestro pueblo”; Llop “agradeció” a Martínez ser “defensor” de los mexicanos.[397] Otra explicación dio Franz Mont:

Según el criterio tradicional en materia de espectáculos teatrales, la desnudez del torso de las artistas sólo se tolera cuando permanecen inmóviles –o casi inmóviles– ante el público, por analogía con la estatuaria; de preferencia en algunos cuadros de los llamados plásticos, de ballet y de revista. En el fondo, esta limitación obedece, más bien que a cualquier escrúpulo atribuible a una pudibundez excesiva, a que prevé las reacciones del público, aún no habituado a espectáculos semejantes, entre nosotros.[398]

El caso fue tan sonado, que corrieron insistentes rumores sobre la renuncia del funcionario, “pues México fue el único lugar en el mundo en el que se les ha obligado a cubrir el tórax a las bailarinas”[399] (incluso, en las funciones que dieron en Xalapa las bailarinas actuaron con el torso desnudo). Finalmente, Martínez aclaró la situación en una carta dirigida al director de *Siempre!*, José Pagés Llergo. Escribió que al frente del INBA a veces se sentía “como el cuetero del cuento” y aclaraba que de acuerdo con el lugar en que se presentaba el Ballet Africano, “las mujeres bailan con el pecho desnudo o cubierto” (esto último había sucedido en Londres y ciudades de Sudamérica), aunque su

394 Alaíde Foppa, “El ancho mundo. África danza”, en *El Día*, México, 25 de mayo de 1966.
395 Carmen G. de Tapia, “El teatro en acción. Ballet africano en Bellas Artes”, en *El Universal Gráfico*, México, 24 de mayo de 1966.
396 Alberto Catani, “Ellos y ellas”, en *El Fígaro*, México, 22 de mayo de 1966, p. 18.
397 Armando Llop Alarcón, “Internacional ridículo de Bellas Artes”, en *Éxito, su periódico*, núm. 376, México, 22 de mayo de 1966, p. 1.
398 Franz Mont, “El Ballet Africano”, en *El Nacional*, México, 5 de junio de 1966, p. 10.
399 José A. de la Peña, “Todo el mundo”, en *El Diario de México*, México, 2 de junio de 1966.

éxito era mayor "si las bailarinas llevan la mitad de su vestuario". Consultado al respecto por los empresarios de la compañía, había tomado en cuenta que

En Bellas Artes, nuestro teatro nacional y más importante, se realizan las representaciones, espectáculos y conciertos más destacados, además de actos cívicos muy importantes. Y si bien es cierto que en virtud de su Ley Orgánica el INBA tiene ciertos privilegios, ellos implican también una responsabilidad, y por ello me esfuerzo en no hacer un uso abusivo de esas libertades, en no violar gratuitamente lo que se prohíbe en otros teatros. Si otros fueran nuestros reglamentos y costumbres los hubiera acatado, pero no era el caso de comenzar la independencia, en asunto de tan poca importancia, precisamente en Bellas Artes. [...] No creo que la moral tenga mucho que ver en el caso. Esto es simplemente un asunto de costumbres, de convenciones. Y yo preferí respetar las que existen en México, y respetar el teatro de Bellas Artes. [...] Quisiera agradecer a cuantos comentaron la historia de los *brassieres* africanos la excelente y desinteresada publicidad que hicieron al ballet. [Si las bailarinas hubiesen bailado con el torso desnudo] el teatro hubiera sido insuficiente, pero hubiéramos tenido que leer –probablemente de las mismas plumas de espíritus progresistas que ahora me censuraron– las airadas voces de la moral ultrajada, del *strip tease* en Bellas Artes, del desenfreno y lubricidad en nuestro máximo teatro, etc. Y estoy seguro de que esa otra rechifla hubiera sido de proporciones mayores que la que preferí recibir.[400]

Luego de las funciones de la compañía africana de mayo de 1966, hasta finales de 1967 sólo pequeños grupos internacionales visitaron México. Fue el caso del Grupo Folklórico Libanés, dirigido por Nohad Chehab, en el Centro Libanés;[401] el bailarín coreano Won Kyung Cho en la Sala Manuel M. Ponce;[402] el Conjunto de Cantos y Danzas de Israel Grupo Nodemin, en las dos Casas de la Paz;[403] la bailarina boliviana Zulma Yúgar, "máxima sacerdotisa de las danzas autóctonas y folclóricas", en la Sala Ponce;[404] el Conjunto Folklórico Costarricense, dirigido por Marilú Tosy, en la Casa de la Paz;[405] Danzas y Tonadas de Chile, compuesto por maestros de educación primaria de ese país, en las dos Casas de la Paz,[406] y Los Platenses, grupo argentino que colaboraba en la coreografía de su país con el BFM, en el Teatro Antonio Caso.[407]

Sin embargo, en 1967 el PBA se vistió de gala por la actuación en agosto del Ballet Veriovka (Coros, Danzas y Música de Ucrania), dirigido por Anatol Timofeevich Ardiersky,[408] y en septiembre,

[400] "Ante el dilema, dice José Luis Martínez, preferí respetar a Bellas Artes", en *Siempre!*, México, 8 de junio de 1966, pp. 5 y 70.
[401] "Notas culturales", en *El Universal*, México, 13 de agosto de 1966.
[402] "Recital de danza coreana", en *La Prensa*, México, 26 de febrero de 1967.
[403] Luis Bruno Ruiz, "Danza en 1967", *op. cit*.
[404] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 6 de mayo de 1967.
[405] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 2 de julio de 1967.
[406] Igor Moreno, "Mundo musical", en *El Nacional*, México, 26 de julio de 1967.
[407] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 26 de noviembre de 1967.
[408] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 486-487.

del Ballet Folklórico Berioska de Moscú, dirigido por Nadezhda Nadezhdina,[409] dentro del Festival Ruso promovido por la Asociación Musical Daniel. Esas compañías brindaron a la "alta sociedad" una nueva oportunidad de presenciar danza internacional[410] y recibieron "maravillosa acogida".[411] En la prensa se habló de los integrantes de los grupos: mujeres bellísimas, hombres que parecían "de goma" en sus "números acrobáticos", donde exhibieron "habilidad y ligereza";[412] bailarines "amos del tiempo y del espacio" que expresaban "el viril canto del cuerpo" y bailarinas que ejecutaban sus danzas con "maestría y gracia".[413]

El grupo ucraniano también dio funciones en la Arena México y el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso. En la prensa se discutió sobre su cantidad de integrantes (105), los baúles que requerían (130) para transportar el vestuario (2,000 trajes) y los tantos zapatos necesarios, como para viajar con su propio zapatero.[414]

El grupo Berioska, por su parte, tenía 34 bailarinas, 24 bailarines, 20 cantantes y músicos; más de una veintena de integrantes se ocupaba de la dirección, escenografía, dirección musical y apoyo técnico, entre otros. Para Franz Mont, esta compañía era la mejor en su género de las que habían visitado el país; gracias a "la fina intuición del público local", se agotaron las localidades de sus funciones.[415]

---

[409] *Ibid*., pp. 490-492.
[410] "Festival Ruso en Bellas Artes", en *El Sol de México*, México, 4 de agosto de 1967.
[411] "Festival ruso", en *El Sol de México*, México, 3 de agosto de 1967.
[412] "Bello espectáculo. Aclamaron el Ballet Veriovka", en *Novedades*, México, 3 de agosto de 1967.
[413] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 10 de agosto de 1967.
[414] Jaime O‟Farril L., "Arte popular. Coros, danzas y música de Ukrania", en *Impacto*, núm. 911, México, 16 de agosto de 1967, p. 57.
[415] Franz Mont, "El Ballet Berioska, en Bellas Artes", en *El Nacional*, México, 29 de octubre de 1967.

## X. La danza española a mitad del sexenio

México, lugar de gran tradición de la danza española, ha sido cuna de muchos bailarines, músicos y cantaores de ese género, y centro de reunión de muchos otros que han salido de su país de origen. En los años sesenta España estuvo "de capa caída", pues entre los bailarines de flamenco que permanecían en México estaban Leo y Antonia (hermanas de Carmen Amaya), Elsa Rosario, Carmen la "Chuni", Carmen Blanco, Raquel Rojas, Óscar Tarriba, La Pichis, Christina Aguirre, Gisela Sotomayor, Carmen Díaz y Marianela Montijo.[416]

La máxima figura femenina mexicana de la danza española era Pilar Rioja, quien se mantenía muy activa presentando funciones en diversos foros de la ciudad de México y provincia, y de gira por España. En 1965 ofreció "impresionantes conciertos" en la Casa de la Paz, en que logró llenos absolutos y se mostró como una "insigne bailarina a pesar de su radiante juventud".[417] También consiguió triunfos en el Auditorio Nacional, en varias ciudades del país y, el 7 de agosto, en el PBA. Ahí presentó su programa *Retablo del mirlo blanco*, concierto de danza española y castañuelas, con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, compuesto por las obras *Retablillo de los reales jardines, Suite barroca, Divertimento* y *Flamenco*, todas de ella misma. La crotalogía era de Pilar Rioja y Domingo José Samperio; el vestuario, de Carmen Vila y Quintana.[418]

Las referencias a Rioja tenían tonos encendidos. Luis Bruno Ruiz escribió que tenía una calidad artística, personalidad, talento, fina sensibilidad y belleza fisica que "ni en la misma España" se encontraban, y que se había convertido en "dueña y señora" de la danza hispana.[419] Ricado Mungarro señaló que Rioja era "versatilidad universal", conjuntaba "arte y euritmia", y daba "las más sorprendentes y contrastadas muestras de arte".[420] Para Rafael Fraga, en ella había "gracia, delicadeza, ritmo y destreza", además de "agradable figura" y temperamento.[421] Como resultado de su trabajo durante 1965, Rioja recibió el Premio de Danza 65 de la Unión de Cronistas de Teatro y Música.[422]

Otra de las bailarinas mexicanas en la especialidad, con fama y reconocimiento era Sonia Amelio. En 1965, luego de una exitosa gira por la URSS, cumplió "al fin, el sueño de su vida: trabajar

[416] Gotero, "Los flamencos, de capa caída en España", en *Esto*, México, 13 de noviembre de 1966.
[417] Carmen G. de Tapia, "Pilar Rioja y la magia de las castañuelas", en *El Universal Gráfico*, México, 18 de mayo de 1965.
[418] Programa de mano de *Retablo del mirlo blanco*, Pilar Rioja, INBA y Conciertos de México, A.C., PBA, México, 7 de agosto de 1965.
[419] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1965.
[420] Ricardo Mungarro, "Rapsodia. Sinfónica de la UNAM y danzas españolas", en *La Prensa*, México, 10 de agosto de 1965.
[421] Rafael Fraga, "Música. Música contemporánea", *El Universal*, México, 11 de agosto de 1965.
[422] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de enero de 1966.

en la sala grande del PBA".[423] La función fue el 6 de mayo con su Ballet de Cámara, en un "concierto clásico de castañuelas y danzas ibéricas", que incluía *La magia de las castañuelas (escena musical del siglo XVIII)* (m. Händel, Scarlatti y Mozart) y *Diálogo de tres hermanas* (m. Saint-Saëns y Sarastre). El elenco estaba encabezado por Amelio como primera crotalista y bailarina concertista, además del violinista Tomás Marín, la pianista concertista Aurora Ortiz de Márquez, las bailarinas y crotalistas Ana Beatriz García y Patricia Amador, y la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, dirigida por Jorge Delezé. Los coreógrafos eran Fernando de Córdova y Sonia Amelio, además del coreógrafo invitado Guillermo Keys. La crotalogía y dirección artística eran de Amelio; los diseños del vestuario, de Marianela de Montijo y Xavier Lavalle; su realización, de Carmen Vila.[424]

Como sucedía con todas las presentaciones de Amelio, ésta se anunció profusamente en los diarios de la ciudad, y acudió un público selecto formado por actores, directores de cine, políticos, empresarios, señoras de la alta sociedad y hasta la esposa e hijos del secretario de Gobernación, Luis Echeverría.[425] Las críticas fueron positivas, se le consideró "una verdadera notabilidad en el manejo de las castañuelas", pues "nadie como ella sabe arrancarles musicalidad y gracia".[426] Para José Hugo Cardona, Amelio "dignificaba el espectáculo nacional" de la danza hispanomexicana, ejecutada "con aliento y con espíritu". Sus dedos eran "de magia" al tocar los crótalos, "caso único de virtuosismo"; con la "plasticidad, ritmo y gracia innata" de las bailarinas, el concierto había tenido un "valor estético muy importante".[427] Para otro cronista, Amelio era una artista "consagrada" tras su gira por Europa; había "introducido una revolución en la música y la danza" al tocar música clásica con crótalos, razón por la que "todos los elogios son pocos".[428] Sin embargo, Carmen G. de Tapia afirmó que Amelio, pese a su "meteórica carrera", debía "perfeccionar su arte de intérprete de las castañuelas".[429]

En septiembre de 1965, "precedida de una verdadera nube de encomios",[430] regresó al PBA Amelio con su Ballet de Cámara, de nuevo ampliamente promocionados. En la función estuvieron el ex presidente López Mateos, el ex titular de la SEP Torres Bodet y el gobernador de Tlaxcala Anselmo Cervantes.[431] Presentó *Evocación del barroco musical* y *Suite española*; llenó el PBA y sorprendió al

[423] "Sonia Amelio en Bellas Artes", en *Esto*, México, 13 de febrero de 1965.
[424] Programa de mano de Sonia Amelio y su Ballet de Cámara, "Concierto clásico de castañuelas y danzas ibéricas", PBA, México, 6 de mayo de 1965.
[425] "Acontecimiento social y artístico con la joven Sonia Amelio", en *Cine Mundial*, México, 8 de mayo de 1965.
[426] "Actuación de Amelio y su Ballet", en *Novedades*, México, 8 de mayo de 1965.
[427] José Hugo Cardona, "Desde las „diablas‟", en *El Universal*, México, 8 de mayo de 1965.
[428] "Sonia Amelio revoluciona danza y música con sus castañuelas", en *El Universal*, México, 8 de mayo de 1965.
[429] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Sonia Amelio", en *El Universal Gráfico*, México, 11 de mayo de 1965.
[430] Luis Sánchez-Arriola, "Sonia Amelio, una forma, un lenguaje distinto", en *El Día*, México, 4 de octubre de 1965.
[431] Rodolfo de la Rosa, "Panorama", en *El Nacional*, México, 23 de septiembre de 1965, p. 6.

público por "el virtuosismo en la ejecución de las castañuelas", lo que dominaba sobre la danza,[432] pues arrancaba a "las castañuelas de la vulgaridad para tocarlas como si tocara el piano o un violonchelo".[433]

En agosto de 1965 actuó en la Casa de la Paz el Festival de Danzas Españolas, con los bailarines Margarita (Gordon) y Enrique Iglesias, el cantaor El Niño del Brillante; los guitarristas Jesús Benítez, Simón García y Juan Perrín, y la dirección literaria de Néstor López.[434] En noviembre del mismo año, en el Teatro Hidalgo se presentaron Gisela Sotomayor y Alberto Salicrú con su ballet, y luego el Jazz Flamenco de Víctor Pasos, que interpretó *La malquerida* de Benavente.[435]

En enero de 1966 el Grupo Cultural Pro Arte del Renacimiento y el Barroco, auspiciado por el Museo Nacional de Historia, dio en el Museo del Castillo de Chapultepec un recital de danza española con Margarita (Gordon).[436] Y en febrero, Pimpo de Aguirre en el Teatro de los Insurgentes.

También en febrero, pero en el PBA, actuó el Ballet Español de José Greco con un programa de danza flamenca, formado por *Escenas de Andalucía*, *Divertimentos* y *Campamento gitano*, todas de Greco. Víctor Reyes reconoció que la actuación de la compañía había sido mejor que la de dos años atrás, cuando se había presentado en el Auditorio Nacional. Para él, el director del grupo poseía "personalidad, estilo y elegancia en sus movimientos", aunque "ahora estiliza más que baila", y los bailarines tenían un mayor nivel que las mujeres integrantes de la compañía.[437] Sobre ambos, Carmen G. de Tapia dijo que habían llamado la atención "la esplendidez y belleza de las bailaoras y gallarda simpatía de los bailaores", además de que "el primer evento de categoría" de 1966 había convocado a un numeroso público.[438]

El 12 de febrero de 1966 en La Morena, Tlaxcala, se celebró el I Congreso Mundial Taurino Flamenco, en el que se presentaron Pilar Rioja, Elsa Rosario y Margarita Gordon, entre otros; los maestros Domingo José Samperio y Alan Stark dieron conferencias sobre el cante hondo y la danza flamenca.[439]

---

[432] "Ballet. Diálogo de las castañuelas", en *Revista Tiempo*, México, 4 de octubre de 1965.
[433] Luis Sánchez-Arriola, "Sonia Amelio, una forma, un lenguaje distinto", *op. cit*.
[434] Programa de Festival de Danzas Españolas, *Revista Casa de la Paz*, vol. 1, núm. 1, México, 26 de julio a 8 de agosto de 1965.
[435] Luis Bruno Ruiz, "La danza y el ballet en 1965", *op.cit*.
[436] Programa de mano de Recital de danza española, Grupo Cultural Pro Arte del Renacimiento y el Barroco, auspiciado por el Museo Nacional de Historia, Sala del Museo del Castillo de Chapultepec, México, 14 de enero de 1966.
[437] Víctor Reyes, "Notas de música. El Ballet del Greco", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 5 de febrero de 1966.
[438] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. José Greco en Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 8 de febrero de 1966.
[439] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 14 de febrero de 1966.

En marzo Carmen Díaz dio una función de danza flamenca en la Sala Manuel M. Ponce, en la que mostró "temperamento excepcional".[440] En abril, con patrocinio del INAH se presentó Pimpo de Aguirre en la explanada del Castillo de Chapultepec, con un grupo "disciplinado, dinámico y pleno de juventud" y un "espléndido vestuario".[441] En mayo, en la Casa de la Paz, Pilar Rioja ofreció su *Retablo del mirlo blanco*; y Margarita Gordon, su espectáculo de danza española con Enrique Iglesias, Alicia Angulo, Niño del Brillante, Simón García y el actor Agustín López Zavala.

También en mayo de 1966 en el PBA estuvieron Sonia Amelio y su Ballet de Cámara. Actuaron la pianista concertista Aurora Ortiz de Márquez; las bailarinas y crotalistas Ana Beatriz García y Patricia Amador; la bailarina Margarita Nava; el violinista Daniel Burgos; los pianistas y concertistas María Elena Barrientos y Julio García, y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, dirigida por Jorge Delezé. En esa ocasión presentaron obras de Sonia Amelio y Guillermo Keys, además de *...Y los sueños sueños son*, con argumento y dirección de Alexandro Jodorowsky (c. Amelio, m. Granados y Paganini, esc. y vest. Jorge Manuel).[442]

Aparte de la amplia promoción y los muchos comentarios positivos que recibió Amelio, María Luisa Mendoza la describió como "una muchacha chiquita, morena, con el rostro lleno de luz", que tenía una sobresaliente técnica de ballet y "perfección de sus expresiones". Sostenía que la primera parte del programa era de "lindas estampas" en las que desperdiciaba "su talento", por ser "vejeces dancísticas que no hacen otra cosa que poner en relieve la ya inutilidad de las castañuelas". Por el contrario, en la segunda parte, dirigida por Jodorowsky, Amelio y sus bailarinas se revelaron "novedosísimas y vanguardistas, renovadoras y revolucionarias, valientes y rescatadoras del sentido del humor", con su "drama pop", en el que

Sonia escribe en máquina –con castañuelas– y un telón pop lo subraya. Sonia ama –con castañuelas– y un telón pop baja del telar con una mona que dice *I love you*. Sonia sueña y baila con un jefe burocrático, y otro pop muestra una pareja de tango. Viaja y baja un coche. Y así... en la conjunción de los cómics de hoy con las castañuelas de ayer... ¡formidable! ¡clac, clac!, atruena el público, ¡sniff! solloza Sonia, ¡mua! la besan sus admiradores en sueños, ¡toingggs! baja el telón, y ¡hummmm, hummmm! asientan los críticos.[443]

[440] "Hará una gira a España. La bailarina de flamenco Carmen Díaz ofreció un recital anoche", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1966.
[441] Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción. Pimpo de Aguirre, estrella con luz propia", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de abril de 1966.
[442] Programa de mano de Sonia Amelio y su Ballet de Cámara, PBA, México, 7 de mayo de 1966.
[443] María Luisa Mendoza, "La O por lo redondo", en *El Día*, México, 14 de mayo de 1966.

Ésta y muchas otras notas publicadas fueron satirizadas y cuestionadas duramente, por un cronista que acusó que la función de Amelio no había sido un concierto, sino "un fin de cursos que no era un fin de cursos sino la representación involuntaria de un fin de cursos. Es decir, fue un fin de cursos en dimensión *camp*". Para el anónimo cronista, Jodorowsky no había podido hacer con Amelio lo imposible: convertir en artístico su espectáculo. Sostenía que la bailarina "debería bajarse del falso firmamento en que pretende colocarse y aprender" con los maestros Xavier Francis, Bodil Genkel, Juan José Gurrola, José Antonio Alcaraz y el propio Jodorowsky. Sobre la primera parte del programa, decía que podía observarse "un aporte" de Amelio "que denominaremos a go-go", pues además de repercutir con las castañuelas las percusiones del piano, "expresa con su rostro una intensidad trágica digna de la Virgen María de la Pasión, mientras su cuerpo, sentado en un banco, se contorsiona y se mueve en un ritmo nada bachiano, movido más bien por las incitaciones de las que Jesús debió curar a Magdalena para purificarla".[444]

En agosto de 1966 actuó en el Teatro de la Paz Carmen Díaz López, en una función de danza flamenca, con *Los tarantos, Caracoles, Bulerías de Pérez, Peteneras* y *Seguidillas*, con los guitarristas Manolo Medina y Luis Felipe Chavarría, y el cantaor Chiquito de Triana.[445] El mismo mes, dentro de los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque, se presentaron Pilar Rioja y su hermana Milagros con *Retablos del mirlo blanco*, con "éxito absoluto", al lograr "contacto directo con el pueblo que sabe sentir el mensaje de los verdaderos artistas".[446]

En septiembre hubo en el Teatro del Bosque una función en beneficio y homenaje al Niño del Brillante, cantaor español radicado en México, con Pimpo de Aguirre y su grupo, formado por Juan Jaime, Carlos Peza, Virginia Soto, María de la Paz y Amalia Betancourt; el pianista Ramón Mier y el cantaor Chiquito de Triana. El repertorio fue *Pastoral* (m. Joaquín Rodrigo), *Danza Op. 84* (m. Turina), *Bosquejo flamenco* (m. Manuel Infante), *Jazz flamenco* (m. Miles Davis), *Taranto, La Seguidilla, Danza mora Mshola*, *Sorongo*, *Fantasía fácil* (m. Mudarra), *Andaluza* y *Zapateado*.[447]

Otro homenaje en el Teatro del Bosque se ofreció en octubre, esta vez al maestro Óscar Tarriba, coordinado por Martha Forte y dirigido por Felipe Segura. Numerosos bailarines ejecutaron obras de Tarriba, como Gisela Sotomayor, Elsa Rosario, Cristina Aguirre, Jaime Antonio, Grupo de María Antonieta Gutiérrez, Elisa Ramírez, Yolanda Sotomayor, Elsa Salá y Rafael Aragón, con la

[444] "CAMP en Bellas Artes. Culpables: Sonia Amelio y Alexandro Jodorowsky", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1966, p. 5-B.
[445] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 15 de agosto de 1966.
[446] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1966.
[447] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de septiembre de 1966.

actuación especial de Salvador Escudero y Jorge de Madrid, la pianista Dora Urrea, el guitarrista Pepe Trevi y el declamador José Antonio Morales.[448]

En octubre Pilar Rioja regresó con su espectáculo *Retablo del mirlo blanco* al Teatro Antonio Caso, con los bailarines Milagros Rioja y Fernando Valdés, el guitarrista Sergio Fernández, actuación especial del pianista José Luis Alcaraz y el director y concertador Domingo José Samperio.[449]

En noviembre llegó al PBA, proveniente de España, una de las más grandes bailaoras, Manuela Vargas, con su Ballet Español. Era "la nueva faraona del arte flamenco" y sucesora de "la desaparecida y siempre llorada Carmen Amaya",[450] calificada como "la revelación del momento del baile flamenco".[451] En su compañía venían los cantaores Antonio Fernández Díaz "Fosforito" y "Naranjito" de Triana; los bailarines Ricardo "El Veneno", Tony "El Pelado", Félix Ordóñez "El Faraón", Cristina Hoyos "La Tati", María "La Huchi" y Pepi Martín; y los guitarristas Juan Carmona "Habichuela", José Cala "El Poeta", Enrique Escudero y Pepe Sánchez.[452]

Vargas arrasó con la crítica, que le dedicó comentarios como el de Kut-Berto, quien se refirió a "su figura alargada y combruente, con su color moreno quemado y con el fulgor vigoroso de la raza en sus ojazos, [que] nos ha puesto en pie para gritarle", por su "poderoso embrujo y „duende" en ese cuerpo que arrebata al viento".[453] Según Gerónimo Baqueiro Fóster, Vargas comprendía "el verdadero arte gitano" y tenía "la grandiosa naturalidad del que nace para bailar"; su espectáculo había convertido el PBA en un tablado gitano.[454] Fernando Torres caracterizó a la compañía de Vargas como "el conjunto de más pureza flamenca que ha visitado México en los últimos 25 años", que podía ser aprovechado por los seguidores de ese género como "la tonelada de bicarbonato que urgía tener a mano para aliviar las indigestiones producidas por actos como el de Fernando de Córdova y el del Greco"; aunque Vargas no era gitana y sí "algo fría", tenía "excelente técnica" y "gracia", además de cuidar siempre "la plasticidad".[455]

No todas las críticas fueron elogiosas, también se dijo que no había "monto de comparación" entre Vargas y Carmen Amaya, pues la primera era "muy despatarrada", parecía "enferma asmática" y

---

[448] Programa de mano de Homenaje a Óscar Tarriba, Teatro del Bosque, México, 17 de octubre de 1966.
[449] Programa de mano de *Retablo del mirlo blanco*, en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, CONAPROC, México, 26 de octubre a 8 de noviembre de 1966.
[450] "Musicarte", en *El Redondel*, México, 30 de octubre de 1966.
[451] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 10 de noviembre de 1966.
[452] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 480.
[453] Kut-Berto, "De Carmen Amaya a Manuela Vargas, los gitanos vibran", en *Ovaciones*, México, 17 de noviembre de 1966.
[454] G. Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 10 de noviembre de 1966.
[455] Fernando Torres, "Ballet. Los „chabales" en Bellas Artes", en *Mañana*, México, 26 de noviembre de 1966, pp. 48-49.

el PBA había sido "mucho teatro para ella".[456] Luis Bruno Ruiz, sin mencionar a Vargas, hizo hincapié en que las críticas sobre la danza española debían ser "muy cautelosas, pues fácilmente caen en errores como los mismos bailarines y coreógrafos, que a veces llegan a confundir el „duende gitano‟ con la misma histeria".[457]

En febrero de 1967 la Sociedad de Autores y Compositores de México ofreció tres conciertos de Pilar Rioja, con *Retablillo barroco* (m. Scarlatti, Bach y Marcello), *Divertimento* (m. Debussy, Halffter y Saraste), *Retablillo español* (m. Boccherini, Minkus y Larregla) y *Cuadro flamenco*.[458]

En mayo Sonia Amelio y su Ballet de Cámara presentaron, de *...Y los sueños sueños son*, su *Drama pop* (tragedia en tres actos con *happy end* de Jodorowsky), esta vez en el Teatro Antonio Caso, con el texto "Hemos intentado lograr un espectáculo *Camp Pop* basado en la confusión de géneros; ¡qué placer mezclar el teatro y la pantomima, el zapateado español sobre bossa-nova, al *music hall*, a la sátira y al melodrama, a Cri Cri y Chopin; al bello mal gusto y al vulgar buen gusto! Les ofrecemos este „monstruito‟ con la mejor de las risas".[459] Tres meses después de estas funciones, Amelio partió a la URSS, donde triunfó de nuevo con su espectáculo.[460]

También en mayo se presentó Pimpo de Aguirre en el Club España y en el Castillo de Chapultepec; participaron con ella el guitarrista Simón García, el cantaor Chiquito de Triana y Ofundu R. Le House.[461]

A raíz de la presentación en la ciudad de México del famoso bailarín Antonio Gades y su grupo (que venían de dar una función en Monterrey), se inició una extensa campaña de publicidad en la prensa, que daba como datos importantes su liga sentimental con Gina Lollobrígida,[462] que era actor de cine y el mejor bailarín de flamenco del mundo. A pesar de ello, hubo poco público en sus funciones en el PBA en mayo de 1967, aunque la crítica festejó su actuación. Con este bailarín y coreógrafo aparecieron los bailarines Curra Jiménez, La Polaca, Carmen Villa, José de la Peña, José Luna,

[456] "Manuela Vargas fracasó en el Palacio de Bellas Artes", en *Éxito*, México, 20 de noviembre de 1966.
[457] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1966.
[458] Alfredo Rose, "Música", en *El Sol de México*, México, 8 de febrero de 1967.
[459] Programa de mano de *Drama pop* con Sonia Amelio y su Ballet de Cámara, 13 de mayo de 1967, en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*. Una nueva Casa de la Paz, programación, año 2, núm. 11, CONAPROC, México, 1 a 14 de mayo de 1967.
[460] Luis Bruno Ruiz, "Danza en 1967", *op. cit*.
[461] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de mayo de 1967.
[462] "El novio de la Lollobrígida. Antonio Gades y su grupo de Flamenco actuarán en México", en *El Nacional*, México, 5 de mayo de 1967.

Enrique Esteve y Pilar Sanclemente; los cantaores Calderas de Salamanca y Pepe de Algeciras; los guitarristas Paco de Lucía, Emilio de Diego, Juan Maya y "Marote", y la pianista Ana Monfort.[463]

Para Resa García, Gades había "justificado" su fama aunque por el reducido número de integrantes de su compañía se hubiera "empobrecido" el espectáculo en un teatro tan grande. Mencionó especialmente a la primera bailarina Curra Jiménez y al guitarrista Paco de Lucía.[464] Pixie-Nancy escribió sobre el éxito de la compañía, pero en especial, de Gades y su vida amorosa.[465]

Éste, como otros bailarines de flamenco, explotaba la virilidad proyectada por el prototipo del gitano, muy atractivo para las mujeres e incluso para los hombres, que se podían identificar con esa imagen de "macho". Franz Mont escribió que las fotos que precedieron su presentación mostraban a Gades con "dureza del ceño, fruncidas las cejas y saliente mentón", cuando en realidad su apariencia era la de alguien que "sale, extenuado, de una larga convalecencia". Le criticó, al igual que otros cronistas, su "frondoso copete" y largo cabello (otros lo habían comparado con Los Beatles). Pero como el resto, Mont aceptó que, "además de buen bailarín, tan acertado en lo tradicional como en sus innovaciones, Gades indudablemente es un coreógrafo moderno que contribuye a la necesaria evolución del baile español, en la etapa de estancamiento en la cual se encuentra".[466] En noviembre del mismo año el bailarín regresó a México a trabajar en cabaret, medio en que "no pudo lucir su alta calidad de artista".[467]

La danza española siguió muy activa en 1967. En agosto Pilar Rioja bailó en el Club España con su hermana Milagros y el guitarrista Sergio Fernández;[468] en septiembre, como en los seis años anteriores, se presentó en el PBA el VII Festival de Música, Coros y Danzas Españolas, organizado por la Junta Española de Covadonga y los dirigentes de todas las sociedades de México, que logró un "lucimiento extraordinario";[469] en octubre Pilar Rioja dio más funciones en la ciudad de México y partió de gira por Guadalajara y Veracruz;[470] y en noviembre y diciembre actuó en el PBA el Ballet de Arte Español de María Rosa, con 30 artistas en escena, durante una semana.[471]

[463] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 484.
[464] Resa García, "Antonio Gades en Bellas Artes", en *Éxito*, México, 28 de mayo de 1967.
[465] Pixie-Nancy, "Gotero. Antonio Gades, arte del bueno", en *Esto*, México, 31 de mayo de 1967.
[466] Franz Mont, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, 18 de junio de 1967.
[467] Luis Bruno Ruiz, "Danza en 1967", *op. cit*.
[468] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de agosto de 1967.
[469] "Concurrido festival en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1967.
[470] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de octubre de 1967.
[471] "Ballet de Arte Español en el Bellas Artes, hoy", en *Excélsior*, México, 22 de noviembre de 1967.

**XI. Estrategia de difusión del INBA 1966: festivales y concursos oficiales**

Desde noviembre de 1965 Clementina Otero anunció que promovería festivales de danza clásica y contemporánea en el PBA y concursos nacionales de grupos de danza folclórica en el Teatro del Bosque.[472] La división en géneros y la programación de actividades y foros diferentes tenían que ver con las características de los grupos artísticos: mientras que había un número reducido de compañías de las especialidades clásica y contemporánea y se les consideraba "arte culto" (por lo que podían entrar en el PBA), los folclóricos eran muy numerosos en el país y no tenían el mismo reconocimiento, por lo que se decidió difundirlos por medio de concursos y en un foro más pequeño.

En respuesta a las preocupaciones de los bailarines y críticos, Otero afirmó que la danza escénica experimentaba un florecimiento en México y el mundo, que no sufría ninguna crisis y que el INBA no había descuidado a ninguno de los géneros. También aclaró que el BFM no recibía apoyo de la institución y, en cambio, sí lo tenían el Ballet Clásico de México y el Ballet Nacional, que serían enviados a giras nacionales e internacionales.[473]

En marzo de 1966 se publicaron en la prensa las convocatorias del INBA para los festivales y concursos de danza. Sobre el festival que se realizaría en agosto en el PBA, se establecía que estaba dirigido a grupos profesionales de danza clásica y moderna. La fecha de inscripción se vencía un mes antes de su celebración y los interesados se someterían a una selección realizada por "examinadores". A los seleccionados el INBA les proporcionaría 7,500 pesos para producción, 2,400 pesos para nómina diaria, así como los servicios de foro, sala y publicidad.[474]

En la convocatoria para el concurso nacional se estableció que se llevarían a cabo concursos regionales en las doce zonas del país, donde se seleccionarían los grupos que del 2 al 13 de septiembre tomarían parte en la Reunión Nacional de Danza en la ciudad de México.[475]

Sobre la primera convocatoria, Miguel Guardia escribió que seguramente habría compañías profesionales a las que les parecería humillante someterse a una selección o que no faltaría alguna rechazada que lo adjudicara a la mala voluntad de los jurados. Por ello preveía el riesgo de que el I Festival de Danza quedara desierto. En cuanto a la Reunión Nacional de Danza, dijo que la

---

[472] "Actividades del Departamento de Danza para 1966", en *El Nacional*, México, 5 de noviembre de 1965.

[473] Clementina Otero de Barrios en Nicolás Reyes, "Otero, Arriaga y Segura dicen...", *op. cit.* Otero señaló que el Ballet Clásico de México ya había iniciado giras por el país y que las haría también a Centroamérica, al igual que el Ballet Nacional, "como embajadores" con motivo de la visita de Díaz Ordaz a esos países en 1966. Por otra parte, ese año el BNM debutaría en el Teatro de las Naciones de París y ya preparaba una gira por Estados Unidos. Las giras nacionales de la compañía de danza clásica se realizaron, no así las internacionales, salvo dos cortas a Texas y Grecia; el BNM sólo hizo dos cortas por universidades de California.

[474] "Festival de la danza profesional", en *La Prensa*, México, 29 de marzo de 1966.

[475] José Hugo Cardona, "Desde las „diablas"", en *El Universal*, México, 30 de marzo de 1966.

convocatoria parecía copiada de la de teatro (lo que no era extraño, dada la procedencia de Otero), pues los concursos teatrales se hacían en las doce zonas del país y culminaban con un festival nacional con los doce ganadores. En el caso de la danza, donde no podrían participar profesionales, Guardia señaló que los premios que se otorgarían localmente serían decisión de las autoridades de cada lugar, en tanto que el triunfador nacional lo recibiría del INBA.[476]

El INBA se vio obligado a hacer múltiples aclaraciones sobre ambas convocatorias, pues se prestaron a confusiones y luego a descontentos. Sergio Lezama, presidente de la Asociación Nacional de Danzas, se quejó del "certamen improcedente" en la danza folclórica, porque no se les había tomado en cuenta para lanzar la convocatoria (que, por otro lado, no especificaba quién pagaría los gastos de los grupos que viajarían a la ciudad de México); aseguró que sus más de dos mil socios se oponían al concurso, ya que los premios para mejor coreógrafo, bailarín y conjunto eran absurdos en la danza tradicional, que no pertenece a "ninguno de los de la actual época",[477] refiriéndose a que no podía evaluarse del mismo modo que la danza clásica y contemporánea.

Sin embargo, los festivales y concursos se llevaron a cabo; de hecho, constituyeron la actividad medular de difusión del Departamento de Danza del INBA en el sexenio.

### 1. Concursos Regionales y I Reunión Nacional de Danza

Los concursos empezaron y de inmediato se hicieron evidentes las diferencias de nivel, formación, experiencia y género, pues finalmente se incluyeron todos los grupos; clásicos, modernos y folclóricos fueron medidos con los mismos parámetros.

La coordinación de estos concursos regionales se encargó a la actriz Pilar Crespo, quien había desempeñado una tarea semejante en los concursos regionales de teatro durante una década. El país se dividió en Zona de California (incluido dicho estado de Estados Unidos y los grupos mexicanos que ahí se encontraran), concurso celebrado en Mexicali; Zona Centro de San Luis Potosí, en dicha ciudad; Zona Centro-Occidente en la ciudad de Guanajuato; Zona Distrito Federal en la ciudad de México (incluidos los estados de México e Hidalgo); Zona Noreste en Saltillo; Zona Noroeste en Hermosillo; Zona Norte en la ciudad de Durango; Zona Occidente en Guadalajara; Zona Oriente en Xalapa; Zona Sur en la ciudad de Oaxaca; Zona Sureste en Mérida, y Zona Suroeste en Acapulco.

---

[476] Miguel Guardia, "Un festival y una reunión de danza", en *Excélsior*, México, 17 de abril de 1966.
[477] "Concurso Nacional de Danzantes, convocado por Bellas Artes, causa mucho descontento", en *Novedades*, México, 12 de junio de 1966.

La eliminatoria de la Zona California, con Jorge Charles Piña como coordinador, se celebró en el Auditorio del IMSS de Mexicali, ante el jurado compuesto por Guillermina Peñalosa (subdirectora de la ADM), la maestra de folclor Xóchitl Medina en representación del Departamento de Danza del INBA y Ricardo Zamora Tapia, del gobierno estatal. Se presentaron tres grupos: proveniente de Caléxico, el Ballet Clásico Ruso, dirigido por Olga Rosttovseva de Villanueva (rusa casada con un mexicoestadounidense), cuyo "pésimo nivel fue de antología"; el Grupo de Danza Folklórica Mexicana Tláloc, de Tijuana, dirigido por Gabino Montoya Romero, de "aceptable calidad", integrado por maestros normalistas que hacían sus propias investigaciones de campo; y el ganador, Calida Fornax, con *Crisol de tradiciones*, presentado con "asombrosa propiedad",[478] dirigido por Jorge Charles Piña y coreografía de Pedro Galaviz Ruiz y Alma Nydia Charles López, todos del Centro Artístico de la Dirección General de Educación Pública del Estado y del Centro de Seguridad Social del IMSS, de Mexicali.[479]

En la Zona Centro, el Concurso Regional se celebró en la ciudad de San Luis Potosí, con la coordinación de Jorge P. Galván y el jurado compuesto por los representantes del INBA Guillermo Arriaga y Sergio Unger, y el del estado, Jesús Medina Romero. Participaron cuatro grupos: Danza Regional del Centro de Seguridad del IMSS de San Luis Potosí, con dirección y coreografía de Pilar Loyola de Grimaldo, compuesto por cuarenta bailarines que presentaron *Estado de Chiapas*, *Estado de Veracruz, Estampas de la Revolución*, *Estado de San Luis Potosí* y *Estado de Jalisco*; el Ballet Provincial de San Luis Potosí, dirigido por Lila López, con sus obras *Sinfonía*, *La invocación y la imagen*, *Aranzazu*, *Rebozos*, *Tianguis*, *Huapango*, *La primavera* (m. Vivaldi, esc. y diseños Gamboa), *Amor en tres tiempos* (m. Milhaud, diseños Gamboa), *Quasi jazz* (m. Nicandro E. Tamez, esc. y diseños Gamboa), *La Xtabay* (m. Luis Sandi, esc. y diseños Gamboa) y *Sensemayá* (m. Revueltas, esc. Víctor Martínez, diseños Luis Chessal); el Conjunto Folklórico del Instituto Zacatecano de Bellas Artes, dirigido por Angelina Ocampo de Fernández, con las coreografías de Alicia Rincón Guerrero y José Luis Galaviz Cabral, *Aires jaliscienses*, *Son veracruzano*, *Folklore zacatecano* y *Genaro Codina*, y actuación del Tamborazo Zacatecano; y el Conjunto Universitario de Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, dirigido por Juan Antonio Armendares Reyna, y formado

[478] Fidelio, "Danza. Una sorpresa: el éxito de los Concursos Regionales de Danza", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 17 de julio de 1966, p. 14-B.
[479] "Triunfadores en los concursos de danzas regionales", en *Excélsior*, México, 9 de julio de 1966.

por treinta bailarines que ejecutaron el programa *Fiesta mexicana*, compuesto por *Chiapas*, *Oaxaca*, *Jalisco*, *Estampa norteña*, *Michoacán* y *Veracruz*.[480]

El primer lugar lo obtuvo el Ballet Provincial, premiado con mil pesos; el segundo, el grupo de la Universidad de San Luis Potosí, con 500 pesos. Los otros premios fueron a la mejor dirección, con 400 pesos para Lila López; a la mejor bailarina, 300 pesos para Esther Cervantes; al mejor bailarín, 300 pesos para Cruz Alberto Zúñiga; mención especial (por música) para Nicandro Tamez, y otra para la bailarina Consuelo Caballero, todos del Instituto Potosino de Bellas Artes. También recibieron menciones especiales el grupo del Instituto Zacatecano de Bellas Artes y una de las bailarinas del grupo del IMSS de San Luis Potosí.[481]

La Zona Centro-Occidente tuvo su concurso regional en la ciudad de Guanajuato, coordinado por Salvador Vázquez Araujo y con el jurado compuesto por Nieves Paniagua y María Cristina Abad del INBA, y del estado, Josefina Rojas de Echánove. De los dos participantes, resultó ganador el Ballet Folklórico Universitario de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, de Morelia, con *Danzas y costumbres de Michoacán*. El grupo estaba dirigido por Salvador Próspero Román, también autor de la coreografía e investigación de costumbres y música; ayudante, Francisca Maldonado de Próspero.

La Zona Noreste realizó su certamen eliminatorio en Saltillo, con la coordinación de Lourdes Valdés de Gómez y ante el jurado compuesto por Nieves Paniagua y Enrique Bobadilla del INBA, y del estado, Federico González Núñez. El ganador de los cuatro participantes fue el Ballet Folklórico de Coahuila, del Centro Regional de Iniciación Artística Unidad Saltillo, con *Ballet Coahuila*, con la dirección y coreografía de Omar Sánchez.

El Concurso Regional de la Zona Noroeste se celebró en Hermosillo en el Auditorio de la Universidad de Sonora, ante el jurado integrado por los representantes del INBA Enrique Bobadilla y John Fealy, y la del estado, María Guadalupe Rico de Ramírez. Se inscribieron seis participantes, pero el Grupo del Internado J. Cruz Gálvez, dirigido por Francisco Aguilar González, que bailó *La danza del venado* "sin retoques", no cumplió con el requisito de presentar el espectáculo de una hora de duración que estipulaba la convocatoria, por lo que fue descalificado. Los cinco concursantes que quedaron fueron el Grupo Experimental de Danzas Folklóricas y Modernas, dirigido por Jesús Noriega Castelum; el Grupo Petit Ballet, dirigido por María Enriqueta Choza de García, con *Aparador de muñecas*; el Conjunto Folklórico del Seguro Social para el Bienestar Familiar número 1 de Ciudad

[480] Programa de mano del I Concurso Regional Zona Centro, San Luis Potosí, 8 a 11 de julio de 1966.
[481] Roberto Durán, "Primer lugar en danza a los potosinos", en *Novedades*, México, 13 de agosto de 1966.

Obregón, dirigido por Silvia Candiani Barragán, con el programa *México baila así*; el Ballet Clásico de Silvia Martínez con el programa *Noche de ballet*, compuesto por obras de Felipe Segura, Sergio Unger y Diana Ruiz Esparza; y el ganador,[482] el Grupo de la Universidad de Sonora, de Hermosillo, dirigido por Martha Bracho, con el programa especial *Danza*, de su autoría.

En la Zona Occidente el Concurso Regional se llevó a cabo en Guadalajara, coordinado por María de la Paz Martínez R., ante el jurado compuesto por Josefina Lavalle y Raúl Flores Canelo del INBA, y Dulce María Silera del Callejo, del estado. De los siete grupos participantes obtuvo el triunfo el Grupo Folklórico Guadalajara de la Universidad de Guadalajara, bajo la dirección de Daniel González Romero y Melitón Salas, quienes, junto con Rafael Zamarripa y Emilio Pulido Huízar, eran los coreógrafos de *Cantos y danzas de México*.

La eliminatoria de la Zona Oriente se realizó en Xalapa, coordinada por Marcelo Díaz de Salas y ante el jurado compuesto por los representantes del INBA Nelsy Dambre y Enrique Bobadilla, y el del estado, Luis Mario Schneider. De los seis participantes, la ganadora fue la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana, dirigida por Tulio de la Rosa, con el programa *Actividades de un grupo contemporáneo de danza*, que reunía coreografías de Farnesio de Bernal, De la Rosa, Carlos Gaona y Héctor Ortega.

El Concurso Regional de la Zona Sur se organizó en la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, en la capital del estado, con la presencia del rector y de un representante del gobernador. La coordinación fue de Arcelia Yáñez y el jurado estuvo compuesto por Guillermo Arriaga y Enrique Bobadilla Arana por parte del INBA, y Socorro R. de Rangel, por el estado.[483] El grupo, entre cinco participantes, fue el Grupo de Danza de la misma universidad, con *La Guelaguetza*, dirigida por Obed González Bolaños.

La Zona Suroeste tuvo su concurso eliminatorio en Acapulco, coordinado por Humberto Robles Arena y ante el jurado formado por Guillermina Peñalosa y Noemí Marín, del INBA, y Celia Ortiz, del estado. Con dos participantes, resultó ganador el Grupo Xochiquetzal del IMSS de ese puerto, con *Danzas mexicanas*, dirección y coreografía de Edilberto Estrada.

En las zonas Norte, Sureste y Distrito Federal no se realizaron los Concursos Regionales; en la primera porque estaban paralizadas las actividades artísticas; en la segunda porque "los gobernadores de Campeche, Tabasco, Yucatán y Quintana Roo consideraron que la inversión en danza no reporta

[482] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1966; y Fidelio, "Danza. Una sorpresa...", *op. cit*.
[483] "Concurso regional de danza organizado por el INBA", en *El Universal*, México, 10 de agosto de 1966.

beneficios o no aprobaron la partida de gastos que hubiera significado vestir y pagar pasajes al grupo triunfador, porque el hospedaje y comida se hará a cargo del INBA";[484] en el Distrito Federal, por falta de participantes, pues todos los grupos se consideraron profesionales.

Una vez celebradas las eliminatorias, los triunfadores de cada zona bailaron en el Teatro del Bosque del 2 al 10 de septiembre de 1966. Los premios otorgados en la primera Reunión Nacional de Danza fueron donados por el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Departamento de Turismo y las empresas Tabacalera Mexicana y Productos Herdez: diez mil pesos para el mejor grupo; tres premios de tres mil pesos para la mejor dirección, la mejor coreografía y la mejor música original; dos premios de mil pesos para el mejor bailarín y bailarina; y tres trofeos donados por el INAH, copias de piezas clásicas prehispánicas de Macuilxóchitl, dios de la danza y símbolo del concurso.[485]

Un mes antes de las funciones en el Teatro del Bosque, las localidades estaban agotadas.[486] En la primera, el 2 de septiembre, actuó la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana con el programa *Actividades de un grupo contemporáneo de danza* (Lo moderno y lo clásico con un concepto contemporáneo de la danza). Presentaron las obras *Un cuento* de Farnesio de Bernal; *Pas de deux* de Tulio de la Rosa (m. Tchaikovski, diseños Guillermo Gadda); *El ciclo mágico* de Carlos Gaona; *Suite en jazz* de De la Rosa (m. Tino Contreras), y *Orfeo*, pantomima danza de Héctor Ortega (diseños Marcela Zorrilla, selección musical, dirección y esc. De la Rosa). Los bailarines fueron Rogelio Alejandre, S. Blanco, A. Carrasco, Guadalupe Contreras, M.T. Cortés, Margarita Espinosa, G. Filobello, O. Hernández, Miguel Lara, José Luis León, Warenka Pensado, Estela Ramos, Isandra Reyes, Ricardo Riebeling, Tulio de la Rosa, N.R. Soto, J. Suárez y Edith Vázquez. Dirección, Tulio de la Rosa; maestros, De la Rosa, Rocío Sagaón y Ricardo Riebeling (también *régisseur*); dirección escénica, Guillermo Gadda.

Raquel Tibol escribió que De la Rosa era "enemigo de dogmatismos anacronisantes o contemporaneístas"; su objetivo era "desarrollar al grupo en un panorama diverso", aunque rayaba "en un peligroso eclecticismo, justificable como primera etapa, pero que deberá superar forzosamente". El *Pas de deux* le parecía "demasiado tradicionalista". *Suite en jazz* carecía de vestuario "ingenioso y de buen gusto"; en ella destacaba la bailarina Isandra Reyes "a pesar de su cursilito peinado a la María Victoria". El "número fuerte" era *Orfeo*, "un híbrido" de lo plástico y lo pantomímico que

---

[484] Fidelio, "Danza. Una sorpresa...", *op. cit.*
[485] "Señalan triunfadores en la danza", en *Cine Mundial*, México, 21 de agosto de 1966; y Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 23 de agosto de 1966.
[486] José Hugo Cardona, "Desde las „diablas"", en *El Universal*, México, 10 de septiembre de 1966.

"transplantaba" recursos dancísticos "con pobreza", mostrando el desconocimiento de Ortega sobre danza, pues no explotaba a los bailarines, aunque sí lograba "un clima muy sugestivo".[487]

El 3 de septiembre tocó su turno al Ballet Folklórico Universitario, dirigido por Salvador Próspero Roma, con *Danzas y costumbres de Michoacán* (dirección, coreografía, investigación de costumbres y música Próspero Roma; ayudante Francisca Maldonado de Próspero). Se componía de los cuadros *Época precortesiana*, *Época colonial* y *Época contemporánea*.

El 4 de septiembre tocó al Grupo Xochiquetzal, dirigido por Edilberto Estrada, también coreógrafo de *Danzas mexicanas*, que incluía *Oaxaca y Guerrero*.

El 5 de septiembre se presentó el Ballet Folklórico Coahuila, con dirección de Omar Sánchez, autor de *Ballet Coahuila*. La dirección artística era de Lourdes Valdés de Gómez, dirección de coros de Felícitas L. Treviño, dirección musical de Esperanza Domínguez y asistencia de dirección, Francisco Hernández. El programa: *Romántico*, *Huastecas*, *Michoacán*, *Danzas*, *Jalisco*, *Veracruz*, *Yucatán*, *Fiesta en el ojo de agua* y *Arteaga Coahuila*.

Ricardo Mungarro comentó que todas esas obras tenían calidad y colorido, e hizo mención especial de *Fiesta en el ojo de agua*, donde "se confunde lo folclórico con lo místico", presentado "con toda dignidad, alcanzando inclusive aspectos espectaculares y sentido estético". El resto de las obras había dado oportunidad a los bailarines de mostrar sus habilidades y el "indeclinable sentido artístico que los hace realizar sus cuadros con entusiasmo y calidad".[488]

El 6 de septiembre 1966 bailó en el Teatro del Bosque el Grupo Folklórico Guadalajara, dirigido por Daniel González Romero y Melitón Salas. El programa fue *Cantos y danzas de México*, que incluía *In Xóchitl in cuiicatl*, *Tamaulipas*, *Michoacán*, *Veracruz* y *Jalisco*. La coreografía era de González Romero, Salas, Rafael Zamarripa y Emilio Pulido Huízar; dirección de coros, Domingo Lobato; mariachi, Guillermo González Ibarra; conjuntos, Alberto Ibarra, y conjunto Zacatecas Mariachi Los Toritos.

El 7 de septiembre se presentó el Ballet Provincial de San Luis Potosí, dirigido por Lila López, con su mismo programa de la eliminatoria y con los bailarines Cristina Alvarado, Carmen Alvarado, Consuelo Caballero, Lourdes Contreras, Guadalupe García, Graciela González, Gloria Gordoa, Audelia Gutiérrez, Guadalupe Jiménez, Jorge López, Lila López (como la Xtabay, la novia en *Tianguis* y en *Amor en tres tiempos* y parte de la culebra en *Sensemayá*), Carlos de Luna, María Luisa

[487] Raquel Tibol, "La cultura en México. Orfeo malogrado e importante", en *Política*, México, 1 de septiembre de 1966, p. 57.
[488] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 8 de septiembre de 1966.

Mancilla, Beatriz Martínez, Rodolfo Martínez, Mayra Ramos, Gerardo Rosillo, Yolanda Sánchez, Hilda Zacarías, Guadalupe Zárate, Carmen Zavala y Cruz Alberto Zúñiga

El 8 de septiembre tocó su turno al Grupo Calida Fornax con *Crisol de tradiciones*, bajo la dirección de Jorge Charles Piña, coreografía de Pedro Galaviz Ruiz y Alma Nydia Charles López. El programa: *Estado de Chiapas*, *Estado de Yucatán*, *Estado de Veracruz*, *Estado de Sonora*, *Estado de Jalisco*, *Estado de Michoacán* y *Estado de Oaxaca*.

El 9 de septiembre bailó el Grupo de Danza de la Universidad Benito Juárez con *La Guelaguetza*, dirigido por Obed González Bolaños; música autóctona con la Banda del Estado de Oaxaca dirigida por Diego Ines; asesoría artística de Socorro Rangel y Jorge Pérez Guerrero (también representante del grupo), y vestuario original. Presentaron *Jarabes de Betaza y Yalalteco*; *Flor de Piña*; *Sones Mazatecos* y *Sones de Pinotepa Nacional*, *El jarabe mixteco*, *La Llorona*, *La Zandunga*, *Jarabe Chenteño*, *El palomo*, *La culebra*, *El llévame*, *Oaxaqueña* y “la espectacular, la mejor interpretación vista de *Danza de la pluma*”, donde se lucía el solista Jaime Tarquín.[489] (Luego de esta función, el grupo actuó en la Plaza del Carrillón del IPN).

El 10 de septiembre tocó al Grupo de la Universidad de Sonora, dirigido por Martha Bracho, con el programa *Danza*, de su autoría, compuesto por *Divertissement* (m. Scarlatti, vest. López Mancera); *Variaciones* (m. Ravel); *Huapango* (m. Moncayo); *Caminante* (m. Guty Cárdenas, arreglo orquestal Carlos Luyando), y *Bolero* (m. Ravel, esc. y vest. Marco Antonio Félix).[490] Coordinaba el grupo Rosa María Soto.

El jurado, formado por Ana Mérida, Guillermo Arriaga y Salvador Novo, determinó los reconocimientos: primer premio al Grupo Folklórico Guadalajara, por su “admirable vigor, disciplina, brillantez y espectacularidad”; no otorgó segundo ni tercer lugar, debido a “los muy diversos valores exhibidos por los grupos”; el Coyote Emplumado fue para el Grupo de la Universidad de Oaxaca por “la pureza auténtica de sus danzas, la honda raíz prehispánica de su inspiración y la adhesión exclusiva a su regionalismo”; el Danzante Maya, al Ballet Folklórico de la Universidad de Michoacán; el Macuilxóchitl, a la Compañía de la Universidad Veracruzana; mejor dirección artística, Lourdes Valdés de Gómez; mejor coreografía, Martha Bracho; mejor música original, Nicandro E. Tamez; mejor bailarina, Edith Vázquez, y mejor bailarín, Rogelio Alejandre. Las menciones honoríficas las recibieron el vestuario, la Banda de Música y la *Danza de la pluma* del grupo oaxaqueño; *Los viejitos*

---

489 Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 11 de septiembre de 1966.

490 Programa de mano de la Reunión Nacional de Danza 1966, Departamento de Danza del INBA, Teatro del Bosque, México, 2 a 10 de septiembre de 1966.

*de Charapan* del grupo de Morelia; el Coro del grupo de Jalisco, y el compositor de la música original de ese coro, Domingo Lobato. Tulio de la Rosa y Lila López recibieron diplomas especiales por su trabajo.[491]

Tras la entrega de los premios se desataron las protestas y críticas, tanto a la Reunión por haber permitido la competencia de géneros diferentes, como a los reconocimientos otorgados. En la prensa hubo acuerdo en que el mejor grupo había sido el oaxaqueño, por su autenticidad y su "éxito memorable"; además, se dijo que había faltado un premio para el Ballet Provincial.[492]

Una vez concluida la Reunión, Guillermo Arriaga escribió que el fin que perseguía Clementina Otero era tener un panorama de la danza del país y estimular a los artistas por medio de los concursos regionales y luego el final en la ciudad de México. A pesar de las "dudas, desconfianza y temor" de algunos hacia el jurado y la Reunión, consideraba que "el planteamiento del concurso había sido correcto y quedó demostrado que los únicos que perdieron fueron aquellos grupos que habiendo podido competir, al no hacerlo impidieron que su labor fuera conocida y reconocida". Hizo mención especial de la labor desempeñaba en provincia por Martha Bracho, Tulio de la Rosa y Lila López; esperaba, dijo, que la Reunión se convirtiera en una actividad permanente del Departamento de Danza, su Sección Foránea (a cargo de Pilar Crespo de Galindo) y las coordinaciones del INBA en provincia.[493]

## 2. I Festival de Danza Profesional Clásica y Moderna

Paralelamente a los Concursos, en la ciudad de México se llevó a cabo el Primer Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, en el PBA, que fue todo un acontecimiento porque reunió a las compañías profesionales activas en esos momentos y por la competencia que desató entre ellas. Hubo críticas en el sentido de que aunque fuera de danza no era un festival, sino sólo programación de funciones sin "un lineamiento determinado como suele acontecer en todo verdadero festival". Se hicieron numerosas referencias a la mala calidad de la música;[494] se repitió que la danza estaba en decadencia,[495] y se impugnó que la compañía "oficial", además de recibir sueldos, tuviera derecho a

[491] "Cierran el Concurso Nacional de Danza", en *El Sol de México*, México, 17 de septiembre de 1966.
[492] "Ballet. Danzas de México", en *Revista Tiempo*, México, 19 de septiembre de 1966, pp. 62-63; Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de septiembre de 1966, y "Reunión Nacional de Danza", en *El Nacional*, México, 25 de septiembre de 1966.
[493] Guillermo Arriaga, "Reunión Nacional de Danza", en *El Heraldo de México*, México, 6 de noviembre de 1966.
[494] Hans Sachs, "Festival de danza", en *El Universal*, México, 25 de julio de 1966, pp. 2 y 12.
[495] H. Efese, "La vida musical. El Primer Festival de la Danza", en *El Día*, México, 25 de julio de 1966.

los siete mil pesos del Festival (al igual que el BNM, que recibía subsidio), "mezclando" oficiales e independientes.[496]

Los participantes del I Festival fueron el Ballet Clásico de México (22 y 23 de julio), el Ballet Nacional de México (28 y 30 de julio), el Ballet Concierto de México (4 y 6 de agosto), Danza de Cámara (11 y 13 de agosto) y el Ballet México Contemporáneo (19 y 20 de agosto).

Dentro del *star system* de la época, Laura Urdapilleta y otras primeras figuras del Ballet Clásico de México prestaron su imagen para anunciar diversos productos al mismo tiempo que la celebración del I Festival. Aparecieron diversos anuncios publicitarios, como:

> El famoso Ballet Clásico que actualmente deleita al público asistente a Bellas Artes, tiene para sus ensayos un equipo especial: mallas negras para todo el cuerpo, el zapato especial de danza, un gran sarape de lana para el descanso; después de él, unánime preferencia de todas sus bailarinas, el surtido inigualable de los eficaces desodorantes Ossart, en sus aromas White Gold, Special Blue y Green Lavender, para todos los gustos exactamente.[497]

Esa publicidad seguramente fue benéfica para el Ballet Clásico de México, que presentó los estrenos de Michael Lland *La faz del carnaval* (m. Poulenc) y *Grand tarantelle* (m. Luis M. Gottchalk), y las reposiciones de *Las sílfides*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *Vitálitas*, *Variaciones*, *Electra* y *La bayadera*.

El reparto de la compañía estaba formado por Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Bettina Bellomo, Socorro Bastida, Ruth Noriega, Francisco Martínez, Freddy Romero, Tania Álvarez, Artemisa Barrios, Noé Alvarado, Mirna Villanueva, Claudia Trueba, Héctor Salcedo, Victoria Larrauri, Maya Ramos, Joyce Vives, Lupe Ramírez, Aurelio García, Miguel Galetto y Armando Zetina. La dirección artística estaba a cargo del también maestro de ballet Michael Lland; dirección musical de Jorge Delezé; jefe de producción, Antonio López Mancera; director de escena, Juan González Amador; encargadas de vestuario, Beatriz Larrauri, Ruth Noriega y Tania Álvarez; encargado de zapatillas, Noé Alvarado; fotografía, Rubén Ahumana, y secretaria, Joyce Vives.[498] Este último crédito, así como los de las encargadas de vestuario y zapatillas, hacían evidente la falta de profesionalización de la labor en el área de producción de la compañía oficial, pues (al igual que en las

[496] Fidelio, "La danza clásica en México necesita un Virrey de Gálvez", *op. cit.*
[497] "Señoritas, sugestiones", en *El Universal*, México, 2 de agosto de 1966.
[498] Programa de mano de lujo del I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, PBA, México, 22 de julio a 20 de agosto de 1966.

compañías independientes, que no tenían recursos) los bailarines tenían que desempeñar otras funciones. Esto sucedía incluso en el BFM, cuyos integrantes comúnmente realizaban una doble tarea.

Las crónicas en los diarios fueron numerosas. Sobre el Ballet Clásico, Luis Bruno Ruiz escribió que en *Las sílfides* el cuerpo de baile se mostraba "más equilibrado"; destacaban Bastida, Noriega, Martínez y Benavides, esta última, como la futura "brillante figura" de la danza. En *Don Quijote* Urdapilleta había ejecutado "profesionales equilibrios y demostró que la experiencia que tuvo en Europa le fue benéfica para el dominio total de la escena"; también había destacado su *partenaire* Cano. Urdapilleta probó en *Vitálitas* su "admirable inteligencia para adentrarse en las esencias de las obras modernas"; ahí también habían brillado Socorro Bastida, Ruth Noriega, Freddy Romero y Maya Ramos. En los estrenos de Lland la danza tenía "viveza y color".[499] En *Variaciones* los bailarines lograban "admirables figuras plásticas". En *Encuentro* Benavides completaba el "personal estilo coreográfico" de Happee, y bailaban muy bien Noriega y Romero. *Electra* alcanzaba "fuerza expresiva" lentamente, y resultaba "impresionante para el espectador" con Castañeda, quien vivía "el *pathos* griego"; además de que sobresalían Noriega y Francisco Martínez. En *La Bayadera* triunfaba "el estilo fácil (con la difícil facilidad) de la bailarina estrella Susana Benavides".[500]

Un cronista anónimo contradijo los grandes elogios a Urdapilleta, muestra de las fuertes pasiones que encendían las *ballerinas* entre seguidores y detractores. Lamentó "el intempestivo regreso de la temperamental" bailarina que "vino a descomponer un clima de trabajo balletístico limpio y la posibilidad de examinar ante el público los resultados de un año de arduo trabajo" encabezado por Lland. En *Don Quijote*, Urdapilleta apareció como "la estrelladísima estrella" y estuvo "brillante, enérrrrgica, senssual", sin lograr "emparejarse con el ritmo", y "por mostrarse muy *pep* bajó demasiado el escote de su traje y la figura parecía deformada". "Quiso mostrarse muy diestra en el manejo del abanico, pero lo hizo con tanta bravura que en vez de Dulcinea parecía doña Petra encendiendo el fuego para poner el guisado"; sin embargo, su propia "cacle" la había ovacionado, "contagiando" al resto del público. En *Vitálitas*, donde la coreógrafa "descubrió que los gestos rudos de la gimnasia y del adiestramiento bélico podían ser transfigurados en términos dancísticos" y era de "un vacío que da vértigo", Urdapilleta había estado "más controladita, más disciplinadita". En contrario a esos ataques, el cronista afirmó que Sonia Castañeda había demostrado ser una "gran bailarina" en *La faz del carnaval*, "coreografía no muy buena de Lland", y Benavides, una "encantadora y excelente" bailarina, que entusiasmó al público en *Las sílfides* por su limpieza,

[499] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1966.
[500] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 25 de julio de 1966.

emotividad y frescura, enmarcada por un cuerpo de ballet que se desempeñó con "propiedad". En éste destacaron Noriega, con su "limpieza de estilo", y Francisco Martínez, "joven bailarín del que mucho se puede esperar".[501]

Otro comentario sobre *Variaciones* decía que las y los bailarines tenían "poco equilibrio y seguridad"; *Electra* no se relacionaba con la tragedia griega; *Encuentro* era "estupenda", y *La Bayadera*, una "monstruosidad del museo de Petipa y música cursi de Minkus".[502]

Víctor Reyes hizo una anotación racista. Le sorprendió la inclusión de "un bailarín de color, tratándose de un organismo esencialmente clásico". En *Las sílfides* le pareció que el conjunto estaba "algo desentrenado" y adolecía de "rigidez y carencia de uniformidad y precisión", aunque Benavides y Bastida habían "mejorado". En *Don Quijote* Urdapilleta había causado "la mejor impresión, sobre todo por su técnica", y Cano se había esforzado mucho pero estaba "pesado y necesita bajar algunos kilos". El relato de *La faz del carnaval* era "muy espectacular y de buen gusto", y *Grand tarantelle* "gustó igualmente por sus combinaciones y acertado desempeño de los intérpretes". Además de Urdapilleta, mencionó a Benavides como una bailarina que se distinguía por su "buena técnica, temperamento y constante progreso para bailar con precisión y elegancia".[503]

Elisa Kahan escribió que la ejecución de *Variaciones* había sido "pulcra y agradable" pero "mediocre" la de la música; *Electra* había sido una "interesante presentación" que Castañeda mantenía "con su danza e interpretación dramática", y en *La Bayadera* Benavides había hecho una "interpretación elegante y plena de dominio".[504]

Rafael Fraga señaló que los bailarines de la compañía tenían gran calidad, "en primer término" Urdapilleta y Cano, y otros "magníficos" como Castañeda, Noriega, Bastida, Benavides, Martínez y Romero, además del vestuario y escenografía.[505]

Efese notó la buena preparación de la compañía por el trabajo desempeñado con Lland, camino que debía seguir para consolidarse y no recaer en el "constantemente impedido" desarrollo que obstaculizaba llegar a la madurez u ocasionaba la deserción. En *Las sílfides* faltó unificación y hubo "torpeza en desplazamientos por una economía de esfuerzo mal aplicada"; a Benavides le faltaba

[501] "Comenzó con mucho público y poca calidad el I Festival de Danza 66", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 24 de julio de 1966.
[502] D.D.III, "Contradanza", en *El Sol de México*, México, 25 de julio de 1966.
[503] Víctor Reyes, "Notas de música. Ballet Clásico de México", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 26 de julio de 1966.
[504] Elisa Kahan, "Actualidad musical. Primer Festival de Danza Clásica Moderna", en *Diario de la Tarde*, México, 27 de julio de 1966.
[505] Rafael Fraga, "Música. Deslucida inauguración del ballet", en *El Universal*, México, 27 de julio de 1966.

mejorar su braceo y Francisco Martínez se mostraba "firme y elástico". En *Don Quijote* Urdapilleta lucía "vivaz, ágil y casi siempre –no esta vez– precisa", y Cano fue "eficaz" compañero "por más que sus solos se resintieran del peso que ha aumentado". *La faz del carnaval* era "vistoso" y con un vestuario que impedía a los bailarines moverse. *Vitálitas* era "buen ejemplo de la orientación artística que se imprime a esa compañía", que incluía obras tradicionales y modernas.[506] *La Bayadera* le pareció una obra "deliciosa", mientras que en *Variaciones* vio influencias de Balanchine y una "concepción más afortunada que *Encuentro*": "los claros diseños geométricos de conjunto, los movimientos bien estructurados, demuestran que la coreógrafa se acomoda mejor a los planteamientos meramente formales que a los que implican los ballets dramáticos" (como *Encuentro*).

El autor aseguró que haber "desintegrado" a la compañía había sido un error y ahora volvía a comenzar enfrentando "obstáculos de crecimiento que debían haberse ya salvado"; sin embargo, le parecía positiva la juventud de sus participantes, su buena técnica y su trabajo con sentido contemporáneo, sin concentrarse en obras tradicionales cortas, sino también trabajando las versiones largas y obras modernas. "Esta orientación les asegura una vigencia comunicativa dentro del país al que pertenecen y los conduce a un plano de igualdad de circunstancias con las compañías internacionales".[507]

Gerónimo Baqueiro Fóster indicó que la ausencia de Urdapilleta en el segundo programa había causado molestia. *Variaciones* le pareció un "logro afortunado" de Happee, donde hacía gala de un conocimiento total de la danza académica. *Electra* era una obra de "originalidad absoluta", con un "perfecto ajuste entre el dramático tema" y su "exposición coreográfica". *Encuentro* tenía temática contemporánea, sobre "la separación del negro y el blanco por una sociedad incomprendida". En *La Bayadera* Benavides aparecía como la futura estrella de la danza por su "gracia indiscutible" y "completa técnica", y Cano, como un muy buen *partenaire*. El conjunto había estado "muy adecuado, demostrando que va por buen camino".[508]

Hubo numerosas referencias a la mala calidad de la música grabada, con ruidos de toses y golpes, como si se estuviera "en una carpa de barrio", por lo que los cronistas pedían música en vivo para las funciones.

[506] H. Efese, "El Festival de Danza. El primer programa de la compañía de Ballet Clásico de México", en *El Día*, México, 30 de julio de 1966.
[507] H. Efese, "El Festival de Danza. El segundo programa de danza clásica", en *El Día*, México, 1 de agosto de 1966.
[508] G. Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *Excélsior*, México, 30 de julio de 1966.

Por su parte, el Ballet Nacional de México presentó en el Festival los estrenos *Los elementos del desorden* de Federico Castro (m. *Intentos* de Luis Rivero, diseños Castro y José Cuervo); *Dulcinea* de Luis Fandiño (m. Lukas Foss, diseños Fandiño y Guillermo Barclay); una de las mayores obras de Ana Mérida, *Bernarda* o *La casa de Bernarda Alba* (m. Rodrigo-Miles Davis, diseños López Mancera, guión Lisandro Chávez Alfaro según drama de Federico García Lorca), y *El volantín del diablo* de Carlos Gaona (m. Bartok, diseños Barclay).

Los integrantes del BNM eran Carlos Gaona, Freddy Romero, José Mata, Rosa Pallares, Federico Castro, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Isabel Hernández, Miguel Ángel Palmeros, Efraín Moya, Fernando Luna y un nuevo talento que brillaría dentro de la danza mexicana, (Miguel) Ángel Añorve. Como invitados aparecían los bailarines Luis Fandiño, Rossana Filomarino y Esperanza Gómez, y la coreógrafa Ana Mérida. Después de salir del INBA, ésta había regresado a su vida creativa y fue recibida por uno de los grupos a los que había afectado por las medidas que tomó como jefa del Departamento de Danza del INBA, en el sexenio anterior.

La dirección artística era de Guillermina Bravo; la escénica de Antonio López Mancera; estructura escenográfica de Guillermo Barclay y José Cuervo; asesores literarios Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández; asesora musical Alicia Urreta; relaciones públicas Lin Durán; asistente escénico Soledad Ruiz; grabaciones de Mario Silva (ASSA); maestra de danza Rossana Filomarino; fotos de Carlos Sáenz.[509]

El BNM hizo un planteamiento innovador: integró sus cuatro obras en función de la estructura escenográfica en blanco que, según Guillermina Bravo, "contorsiona el espacio con base en volúmenes colocados en varios planos y niveles, iluminados con luz también blanca". Esa estructura "madre", que variaba en cada obra, había sido elaborada por Barclay y Cuervo "siguiendo los conceptos de Gordon Craig". Con música compuesta especialmente por Rivero, *Los elementos del desorden* era "un conjunto a la manera de jazz, cuyos instrumentos están en relación directa con los personajes dentro de una atmósfera francamente erótica". *Bernarda* era "un apasionado ballet anecdótico" ilustrado por el último parlamento de la obra de García Lorca: "Nos hundiremos en la mar de luto. La hija de Bernarda Alba ha muerto virgen. Silencio, he dicho. Silencio". *El volantín del mago* se refería al "libre albedrío y también es muy novedoso".[510]

[509] Programa de mano de lujo del I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, PBA, México, 22 de julio a 20 de agosto de 1966.
[510] Guillermina Bravo en "Hoy en Bellas Artes. Segunda función del Festival de Danza", en *El Heraldo de México*, México, 28 de julio de 1966.

Lilia Martínez destacó la escenografía que "por primera vez" se utilizaba en México".[511] Luis Bruno Ruiz escribió que *Los elementos* estaba muy bien bailada por Pallares y Romero; *Dulcinea*, compuesta por cinco partes, era una obra "con cierta dosis de abstraccionismo, aunque tiene un argumento de caballeros y damas", y *El volantín* "tiene mucho de pantomima, y creemos que debe ser menos largo".[512]

Raquel Tibol tachó a Carlos Gaona de elemento "perturbador", cuyas obras "lastraban el nivel y la coherencia" de las funciones. *El volantín* había sido "una verdadera miseria coreográfica, de tema viejo, forma rebuscada y pobre", que ni siquiera "la brillantez interpretativa de ese gran artista que era Luis Fandiño pudo salvar". En *Bernarda*, Ana Mérida había logrado definir "con talento situaciones, caracteres y conflictos"; mostraba cierta influencia de José Limón y, al igual que éste, hizo evidente que "su interés estaba en relatar asuntos en la danza, y lo importante era que había sabido hacerlo con propiedad y espectacularidad legítimas". En esa obra habían sobresalido Pallares como una Bernarda "dura, soberbia y escueta"; Esperanza Gómez, con esa "fuerza interior extraordinaria" que imprimió al papel de novia engañada; Raquel Vázquez, como la seductora, en "una verdadera creación", y Carlos Gaona, muy bien en su papel de Pepe el Romano. Los diseños de López Mancera, excelentes.

En *Los elementos del desorden* los bailarines Pallares, Romero y Fandiño ofrecían "una verdadera competencia de buen danzar", y aunque los conocimientos de Castro sobre el cuerpo del bailarín eran profundos, "las danzas individuales tenían un encanto extraordinario, mientras que la coreografía en su conjunto mostraba muchas fallas". Como coreógrafo de *Dulcinea* Fandiño se había mostrado "novato, pero de buena madera"; aún no tenía "unidad estilística, calidad expresiva y progresión argumental, elementos indispensables para llegar al clímax".

Tibol opinó que la compañía había hecho grandes avances, demostración de la utilidad de sus viajes a Nueva York y la contratación de maestros extranjeros. De allí su "seguridad interpretativa", aunque faltaba "acumular aciertos en el aspecto coreográfico".[513]

Gerónimo Baqueiro Fóster escribió que el BNM era una compañía de calidad cuyo "deseo de superación" era notorio. Sobre las obras más gustadas subrayó las dos "dramáticas": *Dulcinea* y *Bernarda*, la última de las cuales "dejó satisfechos a todos". En tanto, *Los elementos* había sido incomprensible para el público, incapaz de "captar y retener" en "los intrincados movimientos lo que

---

[511] Lilia Martínez Aguayo, "Ballet de fotografía. Movimientos del grupo clásico de Guillermina Bravo", en *El Heraldo de México*, México, 9 de agosto de 1966, p. 8-C.
[512] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de agosto de 1966.
[513] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., pp. 144-145.

el coreógrafo creó para expresar sus intenciones". Lo mismo sucedió con *El volantín*, que no tenía "línea argumental" y fue "totalmente oscuro para el público".[514]

Para Ricardo Mungarro, *Los elementos* tenía secuencias en ritmo de jazz en las que habían sobresalido "la primera bailarina" Rosa Pallares, Freddy Romero, Miguel Ángel Palmeros y Luis Fandiño. En *Dulcinea*, "versión muy sugerente", los bailarines habían actuado "acertadamente" en las secuencias jazzísticas. *Bernarda* también tenía música de jazz; en ella, Pallares había exhibido su "estupenda técnica" y dramatismo; la obra, "por su valor estético y por su contenido profundamente humano" había sido un "verdadero éxito". En *El volantín* "la proyección resultó un tanto difusa, por ciertas inexpresiones cuyo contenido no llegó a definirse" aunque los bailarines mostraron una técnica "firme". Como casi todas las obras tenían relación con el jazz [como lo dictaba la moda], "podría ser promovida una parte del propio cuerpo de danza como jazz-ballet. Creemos que así la asistencia por parte del público sería mayor, y las posibilidades de institucionalizarse el BNM como espectáculo constante, crecerían grandemente".[515]

Otro comentario sobre las dificultades del trabajo del BNM para atraer espectadores fue el de Eduardo Valle: "desgraciadamente este tipo de danza no cuenta con muchos adeptos y la gran mayoría del público que asiste a las funciones no alcanza a comprender el total significado de las danzas".[516] Christián Caballero atacó duramente a la compañía y sus obras; afirmó que el BNM "ni es nacional en su trascendencia, ni es mexicano en su danza, ni menos aún ballet"; era "resaca del estilo que en un tiempo fue moderno, sin por eso alcanzar calidad; ahora pasada ya la novedad de su manera reptante y antiestética solamente muestra, en desagradable forma, su impotencia, su falta de verticalidad y de elevación en todos los sentidos". Los bailarines "se contorsionaron, rodaron por el piso, levantaron las piernas, pretendieron ser simbólicos y sólo lograron ser deficientes en todo aspecto. En medio de aquel acervo de fealdad, hizo papel de „rey tuerto‟ el engendro *Bernarda*".[517]

Opuesto a esa opinión, para Antonio Luna Arroyo *Bernarda* era una obra "excepcional", cuya "genial coreógrafa" no desperdiciaba música ni movimientos y lograba un clímax que "electrizaba" al público. *Los elementos* era "desordenada", no hacía "ajustes" entre desarrollo y tema, ni con la música, y desaprovechaba así "la calidad de los bailarnes que lucieron plenos de posibilidades y muy superiores a la coreografía". *Dulcinea* poseía un guión "excelente" pero sin desarrollo; el vestido de

[514] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1966.
[515] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 2 de agosto de 1966, pp. 30 y 31.
[516] Eduardo Valle, "Música", en *Impacto*, México, 10 de agosto de 1966.
[517] Christián Caballero, "Ballet: triunfo personal enorme de Anita Cardús", en *Guía*, núm. 7, México, 11 a 17 de agosto de 1966.

Dulcinea desentonaba con “la estructura física de la bailarina” (Isabel Hernández). Repitiendo sus ataques de años a la corriente de Xavier Francis en la danza, el cronista sostuvo que Fandiño, creador de *Dulcinea*, procedía de “una deficiente y desviada corriente coreográfica que no le permite llegar a concebir lo que deben ser una Dulcinea y su romántico Quijote de la Mancha”. La obra dancística no estaba basada en la literaria, aunque el título obligaba a esa relación. Luna Arroyo también opinó que *El volantín* cumplía con los requisitos de una buena obra (argumento, bailarines y música) pero no lo era, por “la pobreza de la composición coreográfica y de los diseños del inteligente modista, quien por lo demás no quiere saber nada de la conformación física de las bailarinas mexicanas, a quienes viste inapropiadamente”.[518]

Siguieron las funciones del Ballet Concierto de México, que presentó *Café Concordia, pas de deux* de *El corsario* (versión de Francisco Araiza, m. Richard Drigo, vest. L. Albert), *Adagio de la rosa*, *Romeo y Julieta*, *El Cid*, *El cisne negro* y *Coppélia*. Su reparto estaba formado por Alicia Pineda, Tomás Seixas, Francisco Araiza, Elena Sustaeta, Cora Flores, Julio Martínez, Hilda Vilalta, Déborah Velázquez, Diana Alanís, Flavio Zarzoza, Magdalena Guzmán, Eva Nellie, Guadalupe Castro, Laura Echevarría, Guillermina Sánchez, Andrea Molinar, Victoria Torrijos, Angelina Flores, Sandra Ríos, Judith Martínez, Luis Caracas, Guillermo Maldonado, Jesús Burgos, Fidel Herrera, Xavier Luna y Mariano García. Los artistas invitados eran Micaela Pérez Carvallo y John Fealy. La dirección era de Felipe Segura; la de escena, de Hermann Wilhelm; los maestros, Nelsy Dambre, Nina Popova, Sergio Unger, Dimitri Romanoff, Salvador Juárez y Guillermo Keys; el asistente escénico, Miguel Ángel Perdomo.[519]

Antes de que iniciaran las funciones del Ballet Concierto dentro del I Festival se publicaron numerosas notas sobre la esperada actuación de Ana Cardús con esa compañía, ampliamente festejada por todos los cronistas, pues la reconocida bailarina era primerísima figura en el Ballet de Stuttgart, dirigido por John Cranko. También se difundió la participación de Micaela Carvallo, miembro de Les Ballets de Paris de Roland Petit.[520] Ambas, además de las *ballerinas* del BCM, representaron la competencia de las del Ballet Clásico de México, Urdapilleta, Benavides y Castañeda.

Como sucedió con las funciones del Ballet Clásico de México, en las del Ballet Concierto se hizo referencia continua a la falta de música en vivo que, decían los críticos, era fundamental por la

[518] Antonio Luna Arroyo, “Festival de Danza Moderna. *Bernarda de Alba*, el mayor acierto de la temporada”, en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 14 de agosto de 1966.
[519] Programa de mano de lujo del I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, PBA, México, 22 de julio a 20 de agosto de 1966.
[520] “Ana Cardús y Micaela Carvallo en el Festival de Danza”, en *El Heraldo de México*, México, 5 de agosto de 1966.

mala calidad de las grabaciones musicales. Después de quejarse porque no hubo programa de mano en la primera función del BCM, Luis Bruno Ruiz señaló que *Café Concordia* estaba "muy bien tratada" y que *El corsario* era una "bella obra" bailada por su coreógrafo, "admirable bailarín", y por la talentosa Alicia Pineda. No obstante, la ovación de la noche fue para Anita Cardús, quien "por amor a la patria deseó participar en la función" e interpretó con "limpieza de estilo y profunda espiritualidad de gran artista" el *pas de deux* de *El Cascanueces* y *Romeo y Julieta*.[521] En *Cisne negro*, Elena Sustaeta se había lucido "con bellos equilibrios en un pie y *fouettés* vistosos"; en *Coppélia*, Pineda proyectaba "una figura agradable"; los bailarines experimentados Sergio Unger, como burgomaestre, y Segura, como el Doctor Coppelius, habían estado acertados, y el cuerpo de baile se veía más uniforme.[522]

Víctor Ruiz caracterizaba a esa compañía como un "núcleo juvenil", que había presentado el "gustado" *Café Concordia*, cuya coreografía era "un acierto espectacular, alegre y de buen gusto". *El corsario* estaba "bien equilibrado estéticamente" al igual que *Adagio de la rosa*, y bailaron *El Cid* con "entusiasmo y precisión". En cuanto a Cardús en *Romeo y Julieta*, se observó "la superación de su técnica" y compartió su éxito con Tomás Seixas. Ajeno a la estética del ballet contemporáneo y a la línea exigida a las bailarinas en ese momento en el mundo, Reyes veía como defecto la "extrema delgadez" de Cardús, aunque dicha imagen ya era parte de las demandas a las *ballerinas* en Estados Unidos y Europa, donde ella se desarrollaba.[523] El mismo señalamiento hizo R. de Burgos, diciendo que su figura "deja mucho que desear físicamente".[524]

Rafael Fraga se volcó en elogios al BCM, que había agotado localidades y obtenido "el éxito mayor" del I Festival, por su cuidado en la preparación de las obras y la presencia de Cardús. Destacó *El Cid*, con su "gran lucimiento para el cuerpo de baile por el magnífico equilibrio de conjunto y plasticidad".[525]

Ricardo Mungarro también subrayó la participación de Cardús, por cuya "técnica depurada" y "sentido emotivo profundamente estético" había triunfado, mientras que su compañero, el "experto bailarín" Tomás Seixas, "no desmereció un ápice".[526]

En contraste con los comentarios en torno del Ballet Nacional, Christián Caballero, viejo conocido del BCM y ex integrante de su Consejo Directivo, escribió que el Ballet Concierto sí había

---

[521] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 6 de agosto de 1966.
[522] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 8 de agosto de 1966.
[523] Víctor Reyes, "Notas de música. Ballet Concierto", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 6 de agosto de 1966.
[524] R. de Burgos, "Pentagrama musical", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 10 de agosto de 1966.
[525] Rafael Fraga, "Música. Éxito del Ballet Concierto", en *El Universal*, México, 7 de agosto de 1966.
[526] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 9 de agosto de 1966.

llenado el teatro y mostrado su gran calidad, reconstruido por Segura después del "intento de asesinato perpetrado un año atrás por el INBA" para formar el Ballet Clásico de México. "Por coincidencia" habían faltado los programas de mano y se había roto la cinta cuando bailaba Cardús, quien "después de años de ausencia, viene con técnica perfeccionada, y sin haber perdido nada de esa cualidad etérea, virginal, que hace el núcleo de su danza".[527] Aunque no la mencionaba, la primera figura de la competencia, Laura Urdapilleta, estaba en el otro polo de Cardús y sus características; eran los extremos de las bailarinas, a semejanza de la "bailarina cristiana" y la "bailarina pagana" del Romanticismo.

También Efese se refirió a la falta de programas de mano y al accidente de la cinta; señaló que la permanencia del BCM en los foros le había dado tal experiencia que, a pesar de los tropiezos, lograba una función fluida. *Café Concordia* le pareció un ballet "más completo", "diseñado con equilibrio, evitando confusiones" y con un "trabajo eficaz" de los bailarines. *El corsario* recordaba una obra del Ballet de Holanda recientemente vista en el Festival de Puebla; Araiza la había bailado "con limpieza y dentro de un elegante estilo nada común en nuestro medio". Cardús había mostrado en *Romeo y Julieta* su "doble personalidad de bailarina de técnica minuciosa y clara –bien que tendiendo ahora a darle una figura ligeramente angulosa– y de acriz sensitiva". *El Cid* había cerrado "discretamente" la función.[528] Sobre *Coppélia*, afirmó que Segura (a quien felicitaba por su Doctor Coppelius) conocía el estilo de la obra, por lo que mantenía "la atmósfera que le es propia", y Pineda era una bailarina "muy segura y graciosa", cuya proyección escénica atraía "simpatía del público", aunque necesitaba "afinar su actuación, que es escasamente matizada". Sustaeta había bailado *El cisne negro* "muy rígida y rara vez fiel a los pasos y a los movimientos originales"; la acompañó Julio Martínez, "esta vez reñido con el equilibrio". En términos generales, opinó que el BCM estaba formado en buena parte por bailarines que hacían "sus primeras armas, y por más que hay derroche de entusiasmo, el acoplamiento del conjunto no es siempre muy satisfactorio". Adjudicaba lo anterior a que el Ballet Concierto había pasado por etapas críticas y daba la impresión de que "apenas ha tenido tiempo de reorganizarse".[529]

Aparte de las consabidas referencias a Cardús, otro cronista escribió sobre Alicia Pineda, quien en *Coppélia* actuó "con desenvoltura y aplomo", "finura y delicadeza", y lució una técnica "firme y

[527] Christián Caballero, "Ballet: triunfo personal enorme de Anita Cardús", *op. cit.*
[528] H. Efese, "El Festival de Danza. Ballet Concierto de México", en *El Día*, México, 12 de agosto de 1966.
[529] H. Efese, "El Festival de Danza. *Coppélia* en el segundo programa de Ballet Concierto", en *El Día*, México, 16 de agosto de 1966.

madura". Julio Martínez había estado muy bien en *El Cid*, no así en *El cisne negro*, donde en cambio se había distinguido Sustaeta. Tomás Seixas pronto sería una figura masculina "muy cotizada en el medio" por su técnica, "buen porte" y desempeño como *partenaire*.[530]

A Elisa Kahan le pareció que Sustaeta y Martínez "no lograron crear el ambiente de arte y estética" en *El cisne negro*, pues les había faltado "gracia y elegancia". En la versión completa de *Coppélia* se notaba la "cuidadosa preparación del conjunto", que podía mejorar y tener mayor "desenvolvimiento natural y gracia"; Pineda era una Swanilda con "talento innato, eficiencia técnica, delicado braceo y elegancia", y a Seixas le faltaba "más seguridad y sentido artístico".[531]

Luego, en el Festival Danza de Cámara presentó los estrenos (los tres primeros con diseños de Barclay) *Invenciones líricas* (m. Alessandro Marcello) y *Refrán del soñador* (m. Karlheim Stockhoussen), ambas de Rossana Filomarino; *Tenía que ocurrir*. *Menos por menos da más* de Luis Fandiño (también anunciada como *Relaciones,* m. Bach, Satie, Vivaldi); *El tramoyista* de Raúl Flores Canelo (m. Lopresti, Bach, The Original Surfans y Vivaldi, diseños Flores Canelo) y *Pitágoras dijo… "hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer"* de Guillermina Bravo (m. Carlos Jiménez Mabarak, diseños José Cuervo).

La dirección era de Rossana Filomarino y los bailarines participantes, ella misma, Luis Fandiño, Freddy Romero, Carlos Gaona, José Mata, Raquel Vázquez y Antonia Quiroz.[532]

Ante la posibilidad de obtener un apoyo económico para producción, el BNM "inventó" el "grupo hermano" Danza de Cámara, creado precisamente para el I Festival. Aunque tomó ese nombre era la misma compañía; incluso, la única obra de Bravo que se presentó fue con el pequeño grupo.

Para Luis Bruno Ruiz, en *Refrán del soñador* Fandiño había bailado "admirablemente", al igual que Raquel Vázquez y José Mata; la "sucinta" escenografía de Barclay era un acierto, constituida por una "vegetación metálica con ruedas de triciclos, bocinas estilizadas y hojas aceradas". *Tenía que ocurrir* era "agradable", bailada "bellamente" por Filomarino, y a pesar de que *El tramoyista* no era la mejor obra de Flores Canelo, tenía "otro espíritu", lleno de "humor crítico, pero muy bien expuesto".[533]

---

530 "Ballet. Primer Festival de la Danza", en *Revista Tiempo*, México, 15 de agosto de 1966.
531 Elisa Kahan, "Actualidad musical. *Coppélia* con el Ballet Concierto de México", en *Diario de la Tarde*, México, 15 de agosto de 1966.
532 Programa de mano de lujo del I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, PBA, México, 22 de julio a 20 de agosto de 1966.
533 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de agosto de 1966.

Alejandro Reyes hizo énfasis en el reducido público que reunió el nuevo grupo, aunque celebró a los bailarines en *Invenciones líricas* por su "plasticidad y dominio de la técnica y agilidad", que también exhibieron los de *Tenía que ocurrir*. Calificó a *El tramoyista* y *Pitágoras dijo…* de "graciosas parodias".[534]

En opinión de Raquel Tibol, las obras presentadas por este grupo fueron "poco felices". En *Pitágoras dijo…* aparecieron numerosos personajes, como el propio Pitágoras (Carlos Gaona), que pronunciaba la frase que daba nombre a la danza; un campesino, un sacerdote, un policía como "escapado de un cartón de Abel Quezada", un obrero, un político, un poeta "que más bien parecía aspirante a poeta caminando por la Zona Rosa, una mujer que caía del cielo pues era lanzada en una argolla de circo desde lo alto del escenario". Antonia Quiroz, ejecutando acrobacias (y luciendo "a las mil maravillas"), aparecía como la culpable de "todos los males que aquejan a las religiones, los ejércitos, las clases sociales, las luchas políticas y las aspiraciones intelectuales".[535]

El último participante en el I Festival fue Ballet México Contemporáneo, en el retorno de los ex bailarines de la compañía oficial de danza moderna al primer foro de la cultura nacional. Presentaron su éxito *En el principio* y los estrenos *Presencias* de Aurora Agüeria (m. Mario Kuri, esc. y vest. Juan Soriano); *5 más 1 de 7* de Rosa Reyna (m. Charles Albertine, Helim El Dabb y Milton Babbit, esc. y vest. David Antón); *Todos somos extraños* de John Sakmari (m. David Brobeck, esc. y vest. Edmundo Mendoza), y *Movimientos de percusión* de Evelia Beristáin (m. Isabel Aretz, diseños y vest. Dasha).

La dirección era de Rosa Reyna y los bailarines, ella misma, Farnesio de Bernal, Aurora Agüeria, Evelia Beristáin, John Sakmari, Jorge de Monsalve, Roseyra Marenco y Guillermo Acuña. Los colaboradores, Mario Kuri, Isabel Aretz, David Antón, Dasha, Luis Jaso, Antonio López Mancera, Edmundo Mendoza y Juan Soriano; dirección de escena de Miguel Araiza; consejero, Miguel Álvarez Acosta.[536]

Luego de señalar que el programa era demasiado largo, Luis Bruno Ruiz opinó que en *En el principio* la narración, esta vez hecha por De Bernal, había sido "magnífica" y los bailarines se habían desempeñado "admirablemente"; en *Presencias* los duetos eran "agradables"; en *5 más 1 de 7* la danza no se relacionaba lo suficiente con los cuadros de Jerónimo Bosch proyectados; en *Todos somos*

---

[534] Alejandro Reyes, "Eventos musicales de la semana", en *El Redondel*, México, 14 de agosto de 1966.
[535] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., pp. 145-146.
[536] Programa de mano de lujo del I Festival de la Danza Profesional Clásica y Moderna, Palacio de Bellas Artes, México, 22 de julio a 20 de agosto de 1966.

*extraños* se hacía una "formidable caricatura de la vida actual" con ritmo de jazz, y en *Movimiento de percusión* se exponía un "colorido sabor folclórico".[537]

Otro cronista comentó que *En el principio* no era una obra mala aunque sí demasiado larga, y que "como ha estado sucediendo hasta hoy en México", no se había comprendido el límite del público para "aceptar el desarrollo de esas coreografías". En *Presencias* y *5 más 1 de 7* los autores "quisieron dar libertad a sus emociones, pero no pudieron lograrlo"; mientras que *Todos somos extraños* y *Movimientos de percusión* eran mejores y se había aplaudido a los bailarines. Como característica de la compañía apuntó su intento de "hacer suyas las expresiones más intensas de los movimientos emocionales", llevados a un "grosero erotismo: los saltos, contoneos y giros convulsivos no tienen otro fin que el de expresar movimiento lascivo". Esto había molestado a "los conocedores", que para el tercer intermedio abandonaron la sala, aunque sonaron los aplausos de "la preparada *cacle* de amigos de los bailarines".[538]

De acuerdo con una reflexión general sobre el I Festival, escrita por Hans Sachs, éste fue valioso aunque sólo hubiera sido reunión, pues había carecido de una línea rectora, y aunque se hubieran mezclado obras buenas con otras "rudimentarias". Lo importante, señalaba, era que podían percibirse el esfuerzo de las compañías por continuar trabajando y una notable mejoría técnica individual y grupal. Pensaba que el Festival podía dar la pauta para el "resurgimiento" de la danza en México.[539]

Concluido el I Festival, en septiembre el Departamento de Danza del INBA organizó la temporada Sesión de Danza en el Teatro Jiménez Rueda, con cinco funciones para cada uno de los participantes del Festival. Su finalidad era, en palabras de Héctor Azar, difundir "un movimiento renovador que ha empezado a rendir magníficos frutos en el terreno del teatro. Su presencia artística estimula y refuerza los postulados de una acción que desea aproximarse a las mayorías por los cambios de la renovación". Se deseaba compartir con la danza el numeroso y heterogéneo público que ya atraía ese teatro.[540]

[537] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1966.
[538] "Ballet. Primer Festival de Danza", en *Revista Tiempo*, México, 29 de agosto de 1966.
[539] Hans Sachs, "Festival de danza", en *El Universal*, México, 22 de agosto de 1966.
[540] Héctor Azar, Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada Sesión de Danza, Teatro Jiménez Rueda, INBA, México, septiembre de 1966.

## XII. Programa INBA 1967: festival y concurso de danza, segunda edición

Con el nuevo año, Clementina Otero presentó su programa de trabajo, que fue defendido por Miguel Guardia. El escritor (convertido en una especie de vocero de la funcionaria) consideraba que la danza había caído en un "verdadero marasmo" por una "mala política oficial, falta de apoyo y ausencia de unidad en el gremio", y que durante dos años desde su posición en el Departamento de Danza del INBA, Otero la había encaminado hacia las soluciones.

Guardia decía que para 1967 se planeaba organizar el II Festival Profesional de Clásico y Moderno, y tres temporadas independientes (de clásico, moderno y folclórico); continuar con los concursos regionales y Reunión Nacional de Danza; programar funciones populares en el Auditorio Nacional y el Teatro del Bosque; llevar a cabo la temporada de danza clásica para escuelas primarias y secundarias; dar continuidad a la Sección de Difusión Folclórica para Embajadas de reciente creación, que seguiría impartiendo cursos a su personal y dando funciones con éste; colaborar con organismos oficiales y particulares; usar los medios masivos como cine y televisión; promover la formación de nuevos grupos dancísticos y giras de los ya establecidos. En el renglón educativo, en la ADM se realizarían cursos profesionales, especiales, de invierno y verano, además de que se programaría su segunda temporada con obras de danza clásica, moderna y folclórica. También se contratarían maestros extranjeros para impartir cursos profesionales de danza clásica y moderna, y se celebraría un festival con los grupos formados por los veinte maestros comisionados en escuelas primarias, secundarias y normales de la SEP y escuelas de Iniciación Artística del INBA, con el fin de difundir la danza y el festival, para evaluar su trabajo.[541]

### 1. II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea

Desde mayo de 1967 se anunció la programación del II Festival del INBA, que sería "supervisado directamente por el director" del Instituto.[542] La convocatoria especificó que podrían participar todas las compañías profesionales del país que fueran seleccionadas por un jurado formado por tres personas (un crítico de danza, un coreógrafo y un representante del Departamento de Danza) que el INBA determinara. Éste proporcionaría a cada compañía seleccionada diez mil pesos para producción, 2,400 pesos como nómina diaria y 4,800 por dos días, además de los servicios de foro, sala y publicidad durante el Festival.[543]

---

[541] Miguel Guardia, "La danza en 1967", en *Excélsior*, México, 8 de enero de 1967.
[542] "El INBA prepara su Segundo Festival de Danza", en *Éxito*, México, 21 de mayo de 1967.
[543] "Segundo Festival de Danza", en *El Sol de México*, México, 22 de mayo de 1967.

A raíz de esta convocatoria se publicó una nota señalando que "la actual administración del INBA es la administración de los festivales, pues los hay de teatro, danza, pintura, etc.", lo que era positivo, como apertura a diversas manifestaciones.[544] También se le vio como una muestra de la "efervescencia" de la danza en el mundo, de que "no sólo hay tendencia hacia el baile rítmico del *surf* y el *yerk*".[545]

Hans Sachs criticó el II Festival; además de afirmar que tenía un "extenso nombre", le parecía que diez mil pesos eran insuficientes para la producción de obras de las compañías participantes. Para él, el II Festival sería una oportunidad para que éstas se presentaran ante el público, lo que sucedía muy de vez en cuando por el "angustioso estado de decaimiento" del arte, que ocasionaba que en la gran ciudad de México "nuestra vida artística siga siendo casi pueblerina".[546]

Los grupos participantes en el II Festival, celebrado en el PBA, fueron el Ballet Clásico (14, 15 y 21 de agosto y 2 de septiembre), el Ballet Independiente (17 y 20 de agosto), el Ballet Concierto (18 y 31 de agosto), el Ballet Nacional (19 y 29 de agosto) y como "grupo extraordinario", Danza Folklórica Tradicional de Japón (22, 24 y 25 de agosto). Hacía meses que la embajada de ese país había tratado de traer a la compañía y su programación coincidió con el Festival, lo que según Clementina Otero lo enriqueció.[547] En contraste con las cuatro funciones que tuvo el Ballet Clásico en esa ocasión, originalmente al resto de los grupos nacionales sólo se les había dado una función, aunque se les abrió una segunda fecha.

El Ballet Clásico de México, A.C., bajo la dirección de Michael Lland, participó con *La Bayadera* (c. Petipa, m. Ludwig Minkus, esc. López Mancera); el estreno de Gloria Contreras, *Alusiones* (m. Anton Webern, iluminac. y vest. Roberto Cirou); *Caín y Abel* (c. Jorge Cano, m. Philippe Carson y Lud Ferrati, esc. y vest. López Mancera); *Tema y variaciones* (c. Balanchine, montaje realizado por Lland, m. Tchaikovski, esc. y vest. David Antón); *Sueños líricos* (c. Contreras, m. Edino Kriegger, esc. y vest. López Mancera); *El cisne negro*, *El combate* y *Danzas españolas*. En el programa se dijo que la danza clásica era "la base imprescindible en la que forzosamente se debe apoyar todo intento de renovación para poder desenvolverse con soltura y solidez", y que desde que la compañía se había constituido como asociación civil a finales de 1964, había recibido "entusiasta

544 José Hugo Cardona, "Desde las „diablas"", en *El Universal*, México, 27 de mayo de 1967.
545 "El INBA convoca a un concurso de danza", en *Novedades*, México, 28 de julio de 1967.
546 Hans Sachs, "Revista musical. Promueven el Festival de la Danza", en *El Universal*, México, 16 de julio de 1967.
547 "Termina el Festival de la Danza Clásica", en *Cine Mundial*, México, 1 de septiembre de 1967.

acogida por parte del INBA, quien le ha prestado el más franco apoyo" para alcanzar "los niveles de la más pura calidad artística".

El elenco estaba constituido por las primeras figuras Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano y Susana Benavides; los solistas y bailarines Bettina Bellomo, Socorro Bastida, Francisco Martínez, Freddy Romero, Tania Álvarez, Noé Alvarado, Victoria Larrauri, Joyce Vives, Lupe Ramírez, Guillermina Sánchez, Laura Solórzano, Aurelio García, Miguel Galetto, Armando Zetina y Raúl Aguilar. El director artístico y maestro de ballet era Michael Lland; director musical, Jorge Delezé; director huésped, Eduardo Mata; jefe de producción, López Mancera; director de escena, Juan González Amador. Los alumnos de la ADM que participaban eran Silvia Barragán, Sylvie Reynaud, Ofelia Medina, Hilda Guzmán, Isaías Mino, Carlos Delgadillo, Mario Moreno, Guillermo Valdez y Lorenzo Hernández.[548]

Luego de dos años, Gloria Contreras había trabajado de nuevo con esta compañía remontando su obra *Alusiones*, estrenada previamente en Nueva York, Brasil y Canadá; al comparar a la compañía mexicana con las que la habían bailado antes, consideró que el "saldo" era "satisfactorio".[549]

Para Luis Bruno Ruiz, Susana Benavides exhibía una "técnica muy precisa" y seguridad en *La Bayadera*; Gloria Contreras merecía "el más ferviente elogio" porque con *Alusiones* se daba "un avance en la coreografía", aunque eran notorias las influencias norteamericanas; *Caín y Abel* tenía logros en la composición y muy buena escenografía, y *Tema y variaciones* era "elegante y muy bello".[550] En *Sueños líricos* los bailarines habían "adentrado" en el "espíritu de la obra"; Castañeda se había desempeñado como una estrella en *El cisne negro* y su compañero, Francisco Martínez, "estuvo muy bien, aunque con cierto nerviosismo"; en *El combate*, Urdapilleta lucía como bailarina absoluta, y *Danzas españolas* tenía un vestuario lujoso.[551]

Jaime O"Farril opinó que en *La Bayadera* Benavides y Cano no "produjeron con veracidad los gestos que casi siempre acompañan la expresión que enlaza las grandes emociones y pasiones"; en cambio, *Tema y variaciones* había logrado "descollar con la participación de la ya célebre *ballerina*" Urdapilleta y "el no menos talentoso" Cano.[552]

---

548 Programa de mano del Ballet Clásico de México, II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea 1967, PBA, México, primer programa, 15 de agosto de 1967.
549 Fernando Díez de Urdanivia, "Voluntad y ballet. Gloria Contreras", *op. cit*.
550 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de agosto de 1967.
551 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de septiembre de 1967.
552 Jaime O"Farril L., "El arte de la danza", en *Impacto*, México, 6 de septiembre de 1967, p. 47.

A Alejandro Reyes le pareció que la selección hecha para el programa fue acertada y que la orquesta había estado muy atinada. Señaló a los bailarines que se distinguieron en las obras: en *La Bayadera*, Benavides y Cano; en *Tema y variaciones* y *Alusiones*, Urdapilleta, además de Castañeda, Bellomo, Bastida y Romero.[553]

Por su parte, Alaíde Foppa escribió que *Alusiones* era un ballet moderno y expresivo presentado impecablemente y "con una modestia admirable" por los bailarines, especialmente Urdapilleta, quien se había "conformado" con ser "uno de los instrumentos en manos de la coreógrafa". Lo mismo hacían las solistas Bellomo, Álvarez, Benavides y Castañeda, "especialmente dotada para lo moderno". *La Bayadera* y *Tema y variaciones* habían tenido una "aceptable interpretación", mientras que *Caín y Abel* era la obra "menos lograda", con "la retórica de una coreografía gesticulante que aún acentuada por el vestuario y escenografía [tenía] pésimo gusto". Sin embargo, cada integrante de la compañía ocupaba "el lugar que le corresponde. Urdapilleta, vibrante, tensa, nerviosa, arranca el aplauso" pero sin opacar a las nuevas figuras como Bellomo y Álvarez; en cambio, el elenco masculino era una carencia de la compañía. Para ella, Cano no suplía "con su buena técnica las deficiencias de una figura ya un poco pesada"; Romero era "plástico, expresivo, dinámico, pero no entra del todo, por decirlo así, en el clima del ballet clásico. Y entre los otros las deficiencias son a veces tales, que con dificultad llegan a ser el clásico „tercer pie de la bailarina"".[554]

Antes de su participación, el Ballet Independiente recibió muy buenos comentarios por "las figuras que lo forman y la pasión por la danza que los caracteriza". Se dijo que era una "comunidad artística sin dogmas, con pensamiento simple y sencillo, que sólo los une la idea de bailar"; sin estrellas, con bailarines buenos que buscaban experimentar y crear nuevas obras, y que además para el II Festival habían invitado a Juan José Gurrola a trabajar con ellos, lo que sería "un baño de aire fresco".[555]

Las obras que presentó esta compañía fueron, de Raúl Flores Canelo con diseños de él mismo, *Juegos de playa* (m. Bach y André Benichou), *Adán y Eva* (m. Rafael Elizondo) y *Líbrium* (m. Tomasso Albinoni y Charlie Parker), "a las pastillas tranquilizantes, un merecido homenaje por sus esfuerzos en pro de la paz mundial". También, *Canciones* de John Fealy, con sus propios diseños (m. Alan Berg), y la que más expectación había suscitado, *You Bastard or An Olympic Mexican Love*

---

553 Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea", en *El Redondel*, México, 20 de agosto de 1967.
554 Alaíde Foppa, "El ancho mundo. Presentación del Ballet Clásico de México en el II Festival de la Danza", en *El Día*, México, 21 de agosto de 1967.
555 "El INBA convoca a un concurso de danza", en *Novedades*, México, 28 de julio de 1967.

*Affair at the International Airport Bar*, con coreografía y escenografía de Juan José Gurrola (m. Luis G. Jorda, Michel Legrand, Trío Los Panchos, Abdul Galil Wahib, Philion Wehib y Rafael Hernández, vest. Pixie Hopkin, diálogos Edward Albee de Burton-Taylor y Taylor-Burton, de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*).

El elenco estaba formado por Raúl Aguilar (cortesía del Ballet Clásico de México), Graciela Henríquez, Valentina Castro, Anadel Lynton, Elsa Contreras, Efraín Moya, Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco, Freddy Romero y Rosa Pallares. El director era Flores Canelo; maestro de danza y director de ensayos, Freddy Romero; administración, Gladiola Orozco; coordinación, Valentina Castro; asesor literario, Juan Somolinos; fotografía, Alfonso Muñoz; grabaciones, David Puertas, Consejo y Patronato, Luis Barranco e Ignacio Villaseñor.[556]

Juan Vicente Melo escribió un largo artículo sobre el Ballet Independiente y su "franca actitud –joven, saludable en nuestro raquítico medio–", con artistas que pretendían "rescatar el libre gozo y ejercicio del cuerpo que sucesivas administraciones habían esclerosado en favor de un supuesto academismo" para crear la "danza mexicana"; con esa compañía la "indiferencia" a la danza moderna había terminado. Mencionó la "excelencia" de los bailarines Valentina Castro, Rosa Pallares, Freddy Romero y Flores Canelo, y como profeta, señaló a Graciela Henríquez como "espléndida presencia escénica y bailarina a la que tendremos que referirnos cuando se relate la nueva etapa de la danza en México". Con *Líbrium* Flores Canelo había sobrepasado "los límites de la sorpresa" y alcanzado la madurez en su estilo, donde se encontraban "el humor, la inocencia, la nostalgia, la ternura", pero ahora con mayor claridad y rigor, hasta convertir el argumento en "una razón de danza", apartándose del pintoresquismo que dominaba otros trabajos y mostrando una "espléndida influencia de Paul Taylor". *Adán y Eva* y *Juegos de playa*, junto con *Líbrium*, confirmaban "la trayectoria ascendente" de Flores Canelo.

Sobre *Canciones* afirmó que era digna de "mayor comprensión entre el público", pues había marcado, con una música que se antojaba "antidancística", "uno de los momentos más hermosos y emocionantes de la danza en México": su "danza sobria, concisa, económica" logró que el cuerpo alcanzara "la categoría de símbolo". Consideró como un acierto la invitación a Gurrola, pues tenía experiencia utilizando la danza como personaje y lenguaje en sus puestas en escena; y con *You Bastard*... "los puristas, los descontentos, los otros bailarines pueden estar tranquilos" porque no era danza sino "un estado de gracia": había logrado dar "una nueva dimensión a la escena" con el bailarín

[556] Programa de mano del Ballet Independiente, II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 17 y 20 de agosto de 1967.

representando "el dolor de la ausencia de las palabras" y fundiendo movimiento y palabra. Con las voces de Taylor y Burton en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, las palabras invadían el cuerpo y necesitaban de la danza, como sucedía con el resto del *collage* musical empleado: "el desacato a Bellas Artes queda como sabrosa y necesaria anécdota; persistirá la relación danza-palabra, el bautismo del cuerpo como signo oral, la necesidad de continuar esta experiencia".[557]

A contrapelo de estos elogios, Eloísa R. de Baqueiro dijo que los "adelantos" de la compañía eran escasos; los movimientos de sus bailarines eran "verdaderamente simples" y sin valor estético, salvo en *Juegos de playa*. *Adán y Eva* había pasado "sin pena ni gloria" y el resto del programa no cumplía con el requisito de calidad que imponía el foro del PBA; "lo único que denotaron es que este grupo se mueve dentro de un círculo orientado falsamente, carente de verdaderos horizontes culturales. Toda obra de arte debe estar empapada de una conciencia de cultura, llevar un mensaje estético al público" y sus obras carecían de valor.[558]

En contraste, Alejandro Reyes opinó que era "muy laudable el esfuerzo" de la compañía, que se había independizado y alcanzado "sensibles adelantos". *Juegos de playa*, *Adán y Eva* y *Canciones* habían recibido el aplauso, mientras que *Líbrium* había desconcertado y *You Bastard*..., dividido las opiniones.[559] Para Jaime O"Farril el Ballet Independiente había presentado un "programa diferente" a las demás compañías; en *Juegos de playa* se apareció una "gran fuerza poética" y *Líbrium* fue un "simpático número" con "buena coreografía".[560]

En un teatro lleno gracias a la labor de difusión de Felipe Segura y la compañía, el Ballet Concierto de México presentó el estreno *Redes* de la novel Hilda Vilalta (m. Silvestre Revueltas, vest. y efectos Francisco Moreno Capdevila); y las reposiciones *Conflicto* (c. Rosa Bracho sobre original de Peter Van Dick, m. Schubert, esc. y vest. René Villanueva), *Serenata nocturna*, *Esmeralda, Fuego muerto*, *Tres tiempos de amor* (c. Felipe Segura, m. Armando Lavalle, esc. y vest. Xavier Lavalle), *Grand pas de quatre*, *Dúo campesino* de *Giselle* (c. Tomás Seixas, m. Adam, vest. L. Albert), *Romeo y Julieta* y *Tragedia en Calabria*.

Dirigida por Felipe Segura, la compañía estaba formada por Francisco Araiza, Tomás Seixas, Hilda Vilalta, Elena Sustaeta, Rosa Bracho, Cora Flores, Guillermo Keys, Winsoe Fuller, Flavio

---

[557] Juan Vicente Melo, "Danza. Conmoción en Bellas Artes: Fealy, Flores Canelo y Gurrola reviven la danza en México", en *Siempre!*, México, agosto de 1967.
[558] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 22 de agosto de 1967.
[559] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea", en *El Redondel*, México, 27 de agosto de 1967.
[560] Jaime O"Farril L., "El arte de la danza", *op. cit.*

Zarzoza, Laura Echevarría, Héctor Salcedo, Magdalena Guzmán, Brisa García, Victoria Torrijos, Eva Nellie, Angelina Flores, Sandra Ríos, Martha Arroba, Rosa Gómez, Luis Caracas, Guillermo Maldonado, Jesús Burgos, Mariano García, Adrián Domínguez, Raúl Meza, y los artistas invitados Diana Alanís y Tell Acosta. Actuó con ellos la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, dirigida por Jorge Delezé,[561] que, inusualmente, recibió numerosos reconocimientos de la crítica.

Luis Bruno Ruiz convino en la "elegancia" de *Serenata nocturna*, propia de todas las obras de Unger; *Esmeralda* contaba con Araiza, "bailarín noble muy profesional" y con "buena presencia escénica", y con la bailarina Hilda Vilalta, "una bella figura"; *Fuego muerto* le mereció "los mejores elogios, pues tiene magníficos logros de movimiento", trata un tema "de profundo alcance sicológico" y fue muy bien bailado por Cora Flores, Rosa Bracho, Tell Acosta y Tomás Seixas; en *Redes* la coreógrafa "supo darle un nuevo brillo escénico" a la música, y *Tres tiempos de amor* tuvo una "excelente interpretación de carácter" de Guillermo Keys y la "admirable bailarina de grandes posibilidades dramáticas" Elena Sustaeta.[562]

Para Alfred Rose, *Serenata* era como todos los ballets de Unger, "sin sabor ni color, una serie de movimientos vanos en los que pusieron todo su arte" los bailarines; *Esmeralda*, un *pas de deux* "con intención pero sin ningún resultado"; *Fuego muerto*, una "sorpresa agradable", "todo un acierto" en el que Cano avanzaba como coreógrafo (aunque la obra se había estrenado en 1955) y los bailarines "lucieron su técnica"; *Redes* era "excelente" y junto con la anterior, "lo mejor de la noche"; en tanto que *Tres tiempos de amor* también tenía el nivel para presentarse ante "los más conocedores públicos".[563] Para Alejandro Reyes, las obras fueron bien recibidas en general, salvo el "extraño ballet" *Fuego muerto*; en cuanto a *Redes*, fue un "precioso estreno".[564] En *Grand pas de quatre* las estrellas del Romanticismo estuvieron "muy decorosamente presentadas"; *Dúo campesino* tuvo "magnífica actuación" de los bailarines; *Romeo y Julieta* fue un "verdadero éxito", y *Tragedia*, la obra más aplaudida.[565]

Jaime O"Farril escribió que en esa ocasión el BCM no tuvo "una estupenda factura" porque los bailarines no habían mostrado "ni estilo ni mucho menos fluidez". *Esmeralda*, que mezclaba

---

[561] Programa de mano del Ballet Concierto de México, II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 18 de agosto de 1967.
[562] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 20 de agosto de 1967.
[563] Alfred Rose, "Música", en *El Sol de México*, México, 20 de agosto de 1967.
[564] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea", en *El Redondel*, México, 27 de agosto de 1967.
[565] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea", en *El Redondel*, México, 3 de septiembre de 1967.

clasicismo y acrobacia, sobresalió entre las obras presentadas.[566] Contra lo que hubiera podido esperarse de Eloísa R. de Baqueiro, por comentarios a otras obras y por el tema de *Fuego muerto*, por esta obra le pareció que Cano podía llegar a ser "uno de los coreógrafos más importantes para México" si continuaba en sus búsquedas.[567]

Otro cronista comentó que *Grand pas de quatre*, a pesar del cuidado puesto en el vestuario (sello de Segura), no había alcanzado gran nivel por las bailarinas participantes; en cambio, *Conflicto* había logrado "descollar" entre las demás obras y *Tragedia* era un "estupendo ballet" en que el autor "supo plasmar al ballet el libreto" y triunfaron los bailarines.[568]

Siguió el turno del Ballet Nacional de México, con los estrenos *Impresiones* de Luis Fandiño (después *Calidoscopio*, m. popular brasileña, diseños Guillermo Barclay); *Esquema número 1* de Carlos Gaona (m. Arthur Honnegger, diseños López Mancera); *Comentarios a la naturaleza* de Guillermina Bravo (m. Purcell-Britten, texto Lin Durán, diseños José Cuervo); *Silencio en voz alta* de Rossana Filomarino (tema Pablo Neruda, voz Óscar Chávez, diseños Constantino Lameiras), y *Amarga presencia* de Bravo (basada en un dibujo de Goya, diseños Barclay); además de las reposiciones *Viva la libertad* (c. Bravo, basada en una sensación de Kandinsky, m. Honnegger, diseños López Mancera), *Tenía que ocurrir*, *Ludio* y *Bernarda*.

En el programa de mano apareció un texto de Lin Durán sobre los cambios que había experimentado el BNM desde hacía diez años y que en ese momento se mostraban en obras consolidadas. Durán sostenía que el arte tendía hacia lo cosmpolita, nutriéndose de elementos populares (como Moore con las formas prehispánicas o Picasso con el arte africano), y la danza finalmente se había liberado del "asfixiante pintoresquismo" para "explorar concienzudamente las posibilidades de un lenguaje y un contexto más universales". Para el BNM el experimento significaba "la elaboración de un planteamiento único e irrepetible"; una percepción y ordenamiento de la realidad "sin limitaciones ni consignas", lo que precisaba de un público "cómplice", con "imaginación activa", que estuviera "dentro".[569]

Los cómplices llegaron al PBA, especialmente gente del medio, aunque no lo llenaron. Alejandro Reyes escribió que el programa había sido "variado" y los bailarines, recibido el aplauso del público; las obras más celebradas habían sido *Ludio* y *Bernarda* (de las coreógrafas huésped), un

---

566 Jaime O"Farril L., "El arte de la danza", *op. cit*.
567 Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 7 de septiembre de 1967.
568 "Música. Ballet Concierto de México", en *El Universal*, México, 2 de septiembre de 1967.
569 Programa de mano del Ballet Nacional de México, II Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 19 de agosto de 1967.

"verdadero éxito".[570] *Calidoscopio* era "original", en *Esquema* se habían lucido Quiroz y Castro, *Comentarios* era "muy interesante" y *Silencio en voz alta*, "otro extraño ballet".[571] Jaime O"Farril afirmó que el BNM presentó "un programa muy bonito y diferente"; *Comentarios* mostró coordinación; *Bernarda* era una obra "estupenda" que integraba la versión literaria y la danza siguiendo un camino "absolutamente nuevo" y con "alardes de virtuosismo, de disciplina, de técnica brillante", además de "musicalidad y flexibilidad en los movimientos".[572]

Con "brillante éxito"[573] dentro del II Festival se presentó Danzas Tradicionales de Japón, dirigido por Ideo Kimura, con obras de su repertorio. A pesar de que no eran tan "espectaculares" como las de otros grupos folclóricos internacionales, destacaban "la gracia de los movimientos de las mujeres", "el delicado vestuario" y la danza de los hombres que, sin ser acrobática ni virtuosa, los hacía lucir "indudablemente varoniles".[574] Al igual que a toda compañía de danza folclórica que se presentaba en México, se le comparó con el BFM.[575]

Al concluir el II Festival, Kut-Berto señaló que lo mejor había sido el Ballet Clásico de México, algo "lógico, puesto que se trata de la compañía titular patrocinada y subvencionada por el INBA". Le seguía el Ballet Concierto. La pareja Castañeda y Martínez se había consagrado con su interpretación de *El cisne negro*.[576] Para Jaime O"Farril, lo mejor había sido el BNM "por su manera de saltar y llevar el cuerpo por el espacio con facilidad, y aparentemente sin ningún esfuerzo".[577] Por su parte Urdanivia, luego de lanzar las repetidas quejas por falta de recursos para la danza, por la burocracia y su ineficacia, y por la indiferencia de la iniciativa privada y la sociedad en esta actividad, escribió que el II Festival había sido "el símil de las fiestecitas escolares", pues el público "tuvo que tragar nuevamente los *pas de deux*, los combates y las españoladas que lo tienen ahíto desde hace varios años. A pesar de todo los aplaudió generosamente, porque nuestro público, a fuerza de hambre artística, también se ha vuelto conformista". Sin embargo, aclaró que *Alusiones* había sido "de vivo

---

570 Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea", en *El Redondel*, México, 27 de agosto de 1967.
571 Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea", en *El Redondel*, México, 3 de septiembre de 1967.
572 Jaime O"Farril L., "El arte de la danza", *op. cit*.
573 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1967.
574 Elisa Kahan, "Actualidad musical. Danzas tradicionales del lejano Oriente", en *Diario de la Tarde*, México, 26 de agosto de 1967.
575 "Danzas tradicionales del Japón", en *Mujeres*, México, agosto de 1967, pp. 22 y 23.
576 Kut-Berto, "Siete días en música", en *Ovaciones*, México, 4 de septiembre de 1967.
577 Jaime O"Farril L., "El arte de la danza", *op. cit*.

interés, en la que México puede esgrimir un arma de danza moderna, equivalente a una creación del ballet de Maurice Béjart".[578]

Uwe Frisch Guajardo hizo otra fuerte crítica; dijo que era "alarmante" que se hubiera llamado Festival a ese ciclo, pues "festival es un acontecimiento social que eleva el espíritu, no uno que lo deprime". Recordando a Carlos Chávez en la dirección del INBA (1946-1952), afirmó que "no en vano vivimos en un país subdesarrollado y, por ende, institucionalmente inmaduro", porque se requería "el hombre fuerte" para lograr "las grandes empresas colectivas". Sostuvo que el hecho de que no existiera un líder carismático como Chávez había causado la disgregación de la compañía de danza oficial, el debilitamiento de la "unidad estética" y que el INBA dejara "de ser el centro de la danza en lo absoluto", por lo cual surgieron otros espacios (como el de la Academia de San Carlos y los Teatros de la Paz).

Debido sólo a su "dominio técnico" y no a su "fuerza imaginativa", el Ballet Clásico de México había sido la mejor compañía del II Festival. El Ballet Concierto insistía en un "clasicismo inoperante y técnicamente chapucero, pero –incongruentemente– incluyó en su elenco a la mejor bailarina de la temporada, Rosa Bracho". El BNM había mostrado el "más simple y puro manierismo a base de los elementos de la escuela Graham", y el Ballet Independiente se había revelado como un grupo "maduro que anda trastabillando entre el *happening*, la danza moderna más o menos convencional y el „a go-go", siguiendo una franca tendencia al „pop-art"". Grave le parecía a Frisch Guajardo que en el II Festival sólo hubiera surgido una obra "plenamente lograda" (*Conflicto* de Bracho) y otra "aceptable" (*Comentarios a la naturaleza* de Bravo); y que únicamente destacaran cuatro bailarines como parte de "una tercera generación" (Rosa Bracho, Sonia Castañeda, Freddy Romero y Antonia Quiroz). Sin embargo, concedió la presencia de un punto positivo en el II Festival: la reanudación del movimiento dancístico aunque, según él, se requerían mayor fuerza y que las compañías determinaran su línea de trabajo estético, dominaran la técnica y aprendieran de los logros nacionales y extranjeros.[579]

El punto de vista de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, presidida por Juan S. Garrido, distó mucho del anterior, Le otorgó el Premio 1967 a Clementina Otero por su labor de promoción de la danza en México, en especial por su trabajo de organización y dirección del Departamento de Danza en el II Festival.[580] (Los premios a mejor bailarín y bailarina se declararon

[578] Urdanivia Jr., "Ballet. Necesidad de autonomía financiera", en *Audiomúsica*, México, 15 de septiembre de 1967.
[579] Uwe Frisch Guajardo, "La situación actual de la danza mexicana", *op. cit.*
[580] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 16 de diciembre de 1967.

desiertos; se dejó de lado la candidatura de Freddy Romero).[581] Aunque con críticas adversas, la labor de Otero fue reconocida en su momento, y efectivamente tenía un impacto en el campo dancístico mexicano, en el área de difusión.

**2. Concursos regionales y II Concurso Nacional de Danza**

En febrero de 1967 el INBA, por medio de la Sección Foránea del Departamento de Danza, lanzó de nuevo la convocatoria para los Concursos Regionales de Danza en las doce zonas del país, ofreciendo los mismos premios que un año antes para la final en la ciudad de México, en julio y agosto.[582]

El 26 de abril se iniciaron las eliminatorias de la Zona Noroeste en la Universidad de Sonora, en Hermosillo; participaron dos ballets folclóricos y uno de danza clásica ante un jurado cuyos integrantes, enviados en representación del INBA, eran Raúl Flores Canelo y Freddy Romero.[583]

Del 10 al 15 de junio se celebró en Guadalajara el II Concurso Regional de Danza de la Zona Occidente, convocado por el gobierno de Jalisco, por medio del Instituto Jalisciense de Bellas Artes, y el INBA. En el Teatro Degollado se presentó primero el grupo de danza folclórica Jalisco, del Centro de Seguridad Social IMSS de Guadalajara, con dirección y coreografía de Guillermo Sahagún de la Torre. Bailó *Mosaico folclórico*, con repertorio de Michoacán, Veracruz, Oaxaca y Jalisco, un grupo compuesto por 60 elementos, entre bailarines, cantantes, el Conjunto Puerto Alegre y Los Caporales de Pancho Armenta. El 11 de junio tocó su turno al Grupo Regional Nayar del Centro de Iniciación Artística del INBA de Tepic, con dirección de Irma Mireya Jug Calderón y coreografía de Jaime Buentello Bazán. Sus cuarenta elementos ofrecieron el programa *Leyendas y tradiciones de Nayarit*, además de *La danza del venado*, *Los maromeros*, *Los moros*, *Fiesta de una boda mestiza*, *Danzas de la Urraca y Paxtle*,[584] bailes con los que ganaron el concurso regional.

El día 12 participó el Grupo Experimental de Jalostotitlán, Jalisco, con 54 elementos, bajo la dirección de Francisco Tostado, coreografía de Lila F. de Gles Roes y con el programa *Fiesta de México*. El día 13, el Ballet Típico Telpuchcalli de Atotonilco el Alto, Jalisco, con 65 elementos, dirigido por Fanny Chaurard de Hernández, con coreografía de Irma Mencías y Luis Orozco, con *Así es México*. El día 14 bailó el grupo Tlapatiotl de Guadalajara, con 85 elementos, con dirección y coreografía de María Guadalupe Sandoval de Chávez, con *Fiestas y danzas mexicanas*, que incluía

[581] "Siete días en música", en *Ovaciones*, México, 16 de diciembre de 1967.
[582] "Habrá varios premios. El INBA convoca a los Concursos Regionales de Danza en todo el país", en *El Nacional*, México, 18 de febrero de 1967.
[583] "Concursos Regionales de Danza en Hermosillo, a cargo del INBA", en *El Nacional*, México, 25 de abril de 1967.
[584] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de junio de 1967.

*México en polka, El circo, El butaquito, La aurora, Lágrimas, Las espuelas de Amozoc, Jarabe antiguo* y otras.

El día 15 tocó al Conjunto Folklórico del Sindicato de Electricistas de la República Mexicana, sección 73, de Guadalajara, con 65 elementos, bajo la dirección de Ignacio Aréchiga Ávila y coreografía de Armando Partida Rodríguez. Su programa fue *Fiesta mexicana* con *El caballito, El caimán, Cielito lindo, Evangelina, Choita, La cápsula, Cerro de la silla, La guacamaya, Colás, Palomo, El Tilingo, La negra, Pitayera* y otros.[585]

El Concurso Regional de Danza de la Zona Noreste se celebró en Saltillo el 24 de junio, con la participación de cinco grupos folclóricos, dos provenientes de Tamaulipas, uno de Nuevo León y dos de Saltillo.[586]

En Morelia, el 1 de julio se llevó a cabo el Concurso Regional de la Zona Centro-Occidente, cuyo triunfador fue el grupo Maestros de Folklore de Uruapan; el segundo y tercer lugares fueron para un grupo de Uruapan y uno de Morelia. El jurado estuvo compuesto por Enrique Hernández del Rincón y Enrique Bobadilla, representantes del INBA, y Alfonso Vega Núñez, del gobierno del estado.[587]

Se realizaron los concursos regionales en las otras zonas del país, salvo la del Distrito Federal, donde de nuevo fue declarado desierto; la delegación de la Zona Morelos-Guerrero no se presentó para ser inscrita en la final. Un total de ochocientos participantes tuvo en 1967 el II Concurso Nacional de Danza (nombre que tomó a partir de ese año).[588]

Los ganadores de las eliminatorias llegaron a la ciudad de México para actuar en el Teatro del Bosque del 28 de julio al 6 de agosto, ante el jurado formado por Luis Bruno Ruiz, Carletto Tibón y Enrique Bobadilla.

A la primera función, el 28 de julio, asistió el director del INBA, quien pudo apreciar el "trabajo auténtico"[589] del grupo Maestros del Folklore de Uruapan, dirigido por Arturo Macías. El 29 estuvo el Conjunto Típico Tamaulipeco de Música y Danza del gobierno del estado, procedente de Ciudad Victoria y dirigido por Juan Norberto Franco Moya.

El día 30 se presentó el Grupo Yucatán de Mérida; el 31, el Grupo Casa de la Juventud de Mexicali; el 1 de agosto, el Ballet Autóctono y Mexicano de Ciudad Juárez, y el 2, el Grupo

---

585 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de junio de 1967.
586 "Concurso de danza en el Ateneo Fuente", en *Excélsior*, México, 25 de junio de 1967.
587 "Concurso sobre el folklore michoacano", en *Excélsior*, México, 2 de julio de 1967.
588 "Segundo Concurso Nacional de Danza fue inaugurado", en *Novedades*, México, 29 de julio de 1967.
589 Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 1 de agosto de 1967.

Experimental de Danza de Hermosillo, dirigido por Jesús Noriega. El 3 de agosto participó el Grupo Nayar de Tepic, del Centro Regional de Iniciación Artística, cuyo coreógrafo era Jaime Buentello y la maestra de danza, Zoila Nava Meza. La dirección del Centro Nayarita estaba a cargo de Mireya Jug, y la coordinación de actividades culturales, de José M. Velázquez. El día 4 se presentó el Grupo Universitario de Danza Folklórica de la Universidad de San Luis Potosí, con coreografía de Juan Almendarez; el 5, el Grupo de Danza Clásica del Centro Escolar "Niños Héroes de Chapultepec" de la ciudad de Puebla, con coreografía de Esther Pérez García y dirección de Martha Molina de Martínez; y el 6, el Grupo Taller de Investigación de Danza Regional de la "Casa del Estudiante Oaxaqueño", de la ciudad de Oaxaca.[590]

La participación de un grupo de danza clásica, entre nueve de danza folclórica, dio pie a la propuesta de abrir tres especialidades en el Concurso (ballet, danza moderna y folclórica), con el fin de que la competencia fuera más equitativa.[591]

El ganador del II Concurso fue el grupo Maestros del Folklore de Uruapan, cuyos directores artísticos Arturo Macías y Francisco Villanueva recibieron los diez mil pesos.[592] El segundo lugar fue para el Grupo Nayar de Tepic, y el tercero, para el Conjunto Típico Tamaulipeco de Música y Danza.[593] Además se entregaron los premios a la mejor dirección, tres mil pesos al grupo de San Luis Potosí; a la mejor bailarina, Nancy Alcocer Cantón, del grupo de Yucatán; el reservado al mejor bailarín se declaró desierto por falta de méritos; y muchas personas e instituciones recibieron diplomas y menciones especiales.[594]

---

590 "Concurso de danza, el 28", en *Excélsior*, México, 25 de julio de 1967.
591 Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 10 de agosto de 1967.
592 "Grupo ganador del Premio de Danza de 1967", en *El Nacional*, México, 13 de agosto de 1967.
593 "Maestros del Folklore Michoacano obtuvo el Premio Nacional de Danza", en *El Día*, México, 14 de agosto de 1967.
594 "El INBA entrega premios del Concurso de Danza", en *Cine Mundial*, México, 15 de agosto de 1967.

## XIII. La danza en la Olimpiada Cultural 1968

Si se revisan la hemerografía y archivos de la danza de 1968 pareciera que nada se hizo en el país, salvo bailar. Paradójicamente, cuando con la XIX Olimpiada se homenajeaba a los atletas, a los jóvenes, muchos de ellos vivieron la represión; sin embargo, ni por todos los muertos que ésta dejó se detuvieron los cuerpos fuertes y vitales de los bailarines. Los jóvenes de todo el mundo vinieron a México a mostrar sus proezas en el deporte; también a expresarse y reafirmarse por medio de la danza y las otras artes.

Desde junio de 1967, al regresar de un viaje por Europa, el director del INBA anunció que el PBA recibiría a numerosos grupos dancísticos y de otras disciplinas dentro del programa "Promoción de Espectáculos Previos a la Olimpiada de 1968". Los artistas que visitarían México serían los más importantes del mundo y se darían a conocer "tan pronto los someta a un acuerdo con el titular de la SEP".[595]

Antes se había formado el Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, encabezado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. A partir de la propuesta de incluir el arte y la cultura en la fiesta deportiva por primera vez en la historia moderna de las Olimpiadas, se creó el Programa Cultural de la XIX Olimpiada, bajo la coordinación general del arquitecto Óscar Urrutia (en un inicio fue el doctor Luis Aveleira)[596], que trabajó junto con el INBA[597] y otras instituciones del país.

La Olimpiada Cultural, como se le llamó, contuvo temporadas, festivales y espectáculos de todas las artes, apertura de foros, cursos, edición de libros, ciclos de cine, exposiciones y muchas más actividades simultáneas, la mayoría de gran calidad, y con un público participativo e interesado. En la ciudad de México se utilizaron como foros el PBA, la Sala Manuel M. Ponce, el Auditorio Nacional, el Teatro Jiménez Rueda, el Teatro Ferrocarrilero, el Teatro Iris, el Teatro del Bosque, la Arena México, las Casas de la Paz, museos, galerías, etc., además de la cobertura de la televisión[598] y las presentaciones en diversas ciudades del país.

---

[595] "Los mejores espectáculos del mundo se presentarán en México", en *El Heraldo de México*, México, 19 de junio de 1967.

[596] Óscar Ramírez, "Maratón cultural", en *Diario de la Tarde*, México, 12 de abril de 1968.

[597] "Coctel en el Teatro del Bosque", en *El Universal*, México, 18 de mayo de 1968.

[598] Un ejemplo de la cantidad de danza que se pudo ver ese año se encuentra en la cartelera del Programa Cultural de la XIX Olimpiada para el 4 de agosto: en el PBA el BFM tenía funciones a las 9 y 20:30 horas; también en el PBA, a las 17 horas, el Ballet de las Américas (del BFM); en la Alameda Central a las 12 horas estaba el *Ballet africano* (del Ballet de los Cinco Continentes, también del BFM) a las 12 horas; en el Teatro del Bosque, el Ballet Aztlán con funciones a las 9 y 12 horas; en el Teatro de los Insurgentes, Danzas y Cantos de México a las 10 horas, y en el Auditorio Nacional, el Ballet Africano de Guinea a las 12 y 20 horas.

**1. Amalia Hernández y la Olimpiada Cultural: el Ballet de las Américas y el Ballet de los Cinco Continentes**

Amalia Hernández era pieza fundamental en esa organización; ella misma anunció en noviembre de 1967 que para los festejos olímpicos, que durarían todo 1968, el BFM contaría con la participación de numerosos países y sus danzas.[599] El 19 de enero de 1968 se iniciaron las presentaciones del programa "previo", con el nombre de Olimpiada Cultural y de la Paz. Representando a España, llegó al PBA el Ballet Español de Rafael de Córdova; antes de su función, el BFM actuó acompañado por los Cantores de Phoenix, intérpretes del folclor norteamericano. Así, el banderazo de arranque lo dieron la figura y compañía más reconocidas de la danza mexicana, con la función inaugural del Ballet de los Cinco Continentes.

En 1967 Hernández había coordinado el montaje del Ballet de las Américas; en 1968 se concentró en el de los Cinco Continentes. Los coreógrafos mexicanos participaron en el primero y fueron numerosos los bailarines de las compañías de danza clásica y moderna que se incorporaron al BFM con el fin de darle mayor nivel a las nuevas compañías que surgieran de éste. Con ello, se dio un reacomodo del campo dancístico que expresó los cambios y las necesidades del mercado de trabajo. No sólo hubo traslados de elementos de una a otra compañía, sino incluso a otras actividades; algunas figuras de la danza mexicana se relacionaron con las deportivas, área a la que se dio prioridad en 1968 por razones obvias. Guillermo Keys fue maestro en el Centro Deportivo Olímpico Mexicano (CDOM); con sus clases de danza ayudaba al ritmo, línea, elegancia y brillantez del movimiento de los atletas;[600] Magda Montoya también dio clases de apoyo para las gimnastas en la Dirección de Acción Deportiva;[601] muchos otros, como Rosa Reyna, Felipe Segura, Guillermo Arriaga y Ana Mérida, por sólo dar algunos ejemplos, cooperaron en la organización y coordinación de actividades de la Olimpiada Cultural.

El intenso trabajo que desempeñaron Amalia Hernández y sus compañías en 1968 impidió la salida a giras internacionales. Durante ese año continuaron dando sus ya tradicionales funciones semanales en el PBA, reducidas a 66 días por la multiplicidad de actividades, como las funciones en la Arena México y el Teatro de los Insurgentes, además de muchas otras (también con carácter de permanentes) del Ballet de las Américas y del Ballet de los Cinco Continentes (en el PBA y otros

---

[599] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de diciembre de 1967.
[600] Guillermo Keys en M.A.M., "La danza en la Olimpiada", *op. cit.*
[601] Magda Montoya en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa, op. cit.*, p. 44.

foros), giras nacionales con esos espectáculos (a Guadalajara, Morelia, Puebla, Orizaba y norte del país, entre otros), y grabaciones de éstos para video.

La formación de las dos nuevas compañías fue idea original de Pedro Ramírez Vázquez; para su realización Hernández tuvo el apoyo del presidente Díaz Ordaz. Los coreógrafos mexicanos de danza moderna que participaron en el Ballet de las Américas viajaron a cada país latinoamericano para investigar y luego crear su obra representativa. La primera fue Rosa Reyna, a Perú; le siguieron Josefina Lavalle a Colombia, Aurora Agüeria a Panamá, Farnesio de Bernal a Guatemala, Guillermina Peñalosa a Bolivia, Evelia Beristáin a Venezuela, Roseyra Marenco a Argentina (y Nicaragua en 1969), Martha Bracho a Costa Rica, Rodolfo Reyes a Cuba, Amalia Hernández con México (*Danza de los quetzales*), y los únicos extranjeros, Alvin Ailey de Estados Unidos (*Revelaciones*) y Michel Cartier de Canadá (*Ballet esquimal*).

El Ballet de los Cinco Continentes era un proyecto más ambicioso y complejo; conjuntó a coreógrafos de varios países que vinieron a México a montar sus obras representativas con los bailarines del BFM. Fue el caso de Loukia con el *Ballet griego*, Ofundu Robert Le „House con el *Ballet africano*, Tamara Golovanova con el *Ballet de la URSS*, Güngör Kekec con el *Ballet de Turquía*, Beth Dean con el *Ballet de Australia*, Mrinalini Sarabhai con el *Ballet de la India* y Amalia Hernández con el *Ballet de México azteca*. Los coreógrafos de Cinco Continentes fueron contratados por el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos; intervino también el INBA.[602]

A raíz de esos nuevos proyectos, el ex supervisor artístico y asistente de dirección del BFM Guillermo Keys, hizo señalamientos importantes. Dijo que eran necesarias por lo menos tres compañías más como el BFM, para que éste se beneficiara, "ya que una buena competencia le obligaría a no descuidar los detalles de su espectáculo". Para él, en 1968 se daba ese descuido debido a que sus dos compañías (primera y residente en el PBA) estaban haciendo el trabajo de cuatro (sumando los Ballets de las Américas y los Cinco Continentes). Opinó que para competir con el BFM se tendría que evitar copiar el repertorio de Amalia Hernández, tener una dirección dinámica y visión teatral como la de ésta, además de los conocimientos del folclor mexicano del especialista Marcelo Torreblanca, y "mucho, mucho dinero. En esta forma, la señora Hernández dejaría de ser, para su propio beneficio, „la intocable‟".[603]

En febrero de 1968 se presentaron en el PBA el *Ballet griego* (c. Loukia, m. Constantin Kydoniatis, esc. K. Klonis), *Ballet azteca* y *Ballet africano*, con el Ballet de los Cinco Continentes, en

[602] Lilia Martínez, "Coreografías rusas en Bellas Artes", en *El Heraldo de México*, México, 1 de marzo de 1968.
[603] Guillermo Keys, en M.A.M. "La danza en la Olimpiada", *op. cit*.

una función a la que asistió Díaz Ordaz. La primera obra reproducía la cultura "madre griega"; en la segunda Amalia Hernández mostraba "con gran fidelidad, la mentalidad de los aztecas", y en la tercera se dio una "violenta expresión de belleza".[604]

Desde enero había llegado a México la coreógrafa soviética Tamara Golovanova para montar el *Ballet de la URSS*, en el cual los bailarines del BFM lucían como "auténticos rusos" aunque con "una pequeña diferencia": la "sutil falta de elegancia y seguridad en sus movimientos, características en que, por otra parte, los bailaries rusos destacan notablemente".[605]

En marzo, dentro del Festival Internacional de las Artes, se presentó en el PBA el Ballet de los Cinco Continentes con *Ballet griego* (compuesto por los fragmentos *Cuarta oda olímpica de Píndaro*, *Partenio*, *Cariátides*, *Géranos*, *Pírrica*, *Maquelaricós*, *Tsakonicós* y *Sirtos, Pentozali y Sousta*); *Ballet esquimal de Canadá* de Michel Cartier (compuesto por *Danza de las mujeres enmascaradas*, *Encantamiento del shaman*, *Cacería en el aire* y *La caza de la morsa*); *Ballet del Perú* de Rosa Reyna (colaboradores Fernando Szyslo y Rosa Elvira Figueroa, con las danzas *Valicha*, *Carnaval*, *K'Ara-Chun-Chu*, *Paraschay-Coro* y *Llamerada*; *Ballet de la URSS* (integrado por *Obertura con las doncellas*, *Baile del coro o Jorovod*, *La cajita*, *El pastito* y *Baile de los mancebos y final*); *Ballet azteca* de Hernández (esc. Miguel Covarrubias, vest. Dasha, coros Ramón Noble, compuesto por *Los caballeros tigre*, *Los sacerdotes*, *Las doncellas*, *Los guerreros* y *Danza final*), y *Ballet africano* (esc. Robin Bond, vest. Dasha, músicos Gabino Fellove, Lázaro Cortés, Silvestre Méndez, Manolo Berrio, Facundo Rivero, Roberto Agüero, Larry McDonald y Pablo Peregrino, con danzas de Chad, Nigeria y Mali en sus tres fragmentos *Invocación, entrada y danza de un glaou*, *Toffi* y *Danza mgbaga de Nigeria*).[606]

En abril se presentó el Ballet de las Américas en el PBA con *Ballet de Colombia* (c. Josefina Lavalle, m. Rafael Elizondo, asesor musical Joaquín Piñeros Corpas, consejero Carlos Margáin); *Ballet de Panamá* (c. Aurora Agüeria, asesora técnica Magali Miro); *Ballet de Bolivia* (c. Guillermina Peñalosa, asesora Julia Elena Fortún, versión musical E. Palomino sobre temas de Tiburcio Gutiérrez); *Ballet de Costa Rica* (c. Martha Bracho); *Ballet azteca* (c. Amalia Hernández); *Ballet de Argentina* (c. Roseyra Marenco, asesora técnica Beatriz Duarte, vest. Luis Diego Pedreira, arreglo musical Waldo

[604] Joaquín Herrera Díaz, "Olimpiada cultural", en *El Universal*, México, 4 de febrero de 1968.
[605] Lilia Martínez, "Coreografías rusas en Bellas Artes", *op. cit.*
[606] Programa de mano del Ballet de los Cinco Continentes, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 30 de marzo de 1968.

Belloso); *Ballet de Guatemala* (c. Farnesio de Bernal), y *Ballet de Cuba* (c. Rodolfo Reyes, vest. Salvador Fernández, investigación Lidia González Uget), todos con música tradicional.

Los créditos eran: BFM, bajo la dirección general de Amalia Hernández, director musical Ramón Noble, coordinador musical José Antonio Zavala y diseñador de iluminación Thomas Skelton. El Ballet de las Américas tenía dirección general de Norma López, dirección musical de Ramón Noble, asesoría musical de José Antonio Zavala y diseños de Dasha.[607] Éste, como el resto de los programas de mano de las actividades dancísticas del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, estaba en español, inglés y francés.

El Ballet de las Américas o Ballet Folklórico de América, como también apareció en los programas de mano, tuvo un enorme éxito y recibió comentarios halagadores de especialistas, como Igor Stravinsky, quien declaró:

No es ningún secreto que mi vida ha estado consagrada a la creación de música, y como consecuencia natural, a los elementos humanos que en cualquier parte la interpretan, no importando si es en forma de ejecutantes o de bailarines; por estas razones me causa un profundo placer el saber que Amalia Hernández tenía el plan de reunir en un espectáculo la danza y la música del Continente Americano, para ser interpretada por su propia compañía. Hace poco asistí a uno de sus espectáculos en el Music Center de Los Ángeles por primera vez; mi alegría fue enorme y mi impresión, profunda. En este grupo de bailarines y músicos que tan alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen. Ellos serán el instrumento más apropiado para este difícil proyecto, porque es instinto propio de su país todo lo relacionado con la vitalidad.[608]

La complejidad del espectáculo del Ballet de las Américas se vislumbra en un programa que incluía *Ballet de México azteca*, compuesto por las danzas *Los caballeros tigre, Los sacerdotes, Las doncellas, Los guerreros* y *Danza final* (c. basada en códices, esculturas y descripciones de cronistas); *Ballet esquimal de Canadá*, compuesto por cuatro partes; *Ballet de México*. *Jarana yucateca* (c. Hernández); *Ballet de Perú*, integrado por cinco partes; *Ballet de Cuba* con las danzas *Misa yoruba* y *Misterio abakua* (c. Reyes); *Ballet de Argentina* con zamba, pericón y malambo (c. Marenco, arreglo Waldo Belloso), y *Ballet de Estados Unidos*. *Revelaciones*, compuesto por *Fix Me*, *Processional*, *I Want to Be Ready* y *Sinnerman* (c. Ailey, m. espirituales negros, esc. y vest. Ves Harper).

[607] Programa de mano del Ballet de las Américas, Festival Internacional de Danza, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 17 de abril de 1968.
[608] *Ibidem*.

El Ballet Folklórico de América o de las Américas tenía 20 bailarinas y 20 bailarines; el coro, 27 cantantes (12 mujeres y 15 hombres), más 9 músicos. [609]

La dirección general y coreografía del BFM eran de Amalia Hernández; la dirección de Norma López; la dirección musical de Ramón Noble; los diseños de Dasha; la dirección de iluminación de Louisa Guthman; el gerente general Víctor Altamirano; el administrador José Paredes; la iluminación de Edmundo Arreguín; los coordinadores artísticos Rosa Reyna, José A. Zavala, Pedro Muñoz y Freddy Romero; las maestras Nellie Happee, Ruth Noriega y Roseyra Marenco; la tramoya a cargo de Jesús Cueto; el coordinador técnico Leonardo Peláez, y guardarropa, Gloria Campero y María Elena González.[610]

En abril se ofrecieron las primeras funciones, como ensayos, de *Revelaciones* de Alvin Ailey, cuando Rosa Reyna y John Sakmari "danzaron admirablemente una oración plástica", además de que Roseyra Marenco, Freddy Romero, Onésimo González y Aurora Agüeira aprendieron "admirablemente las danzas de Ailey".[611] Todos esos bailarines habían cambiado sus compañías por el trabajo ofrecido por el BFM, que aceptaron porque representaba una oportunidad de desempeñarse como artistas con numerosos coreógrafos en una compañía de alta calidad y de constante presencia en los foros.

Aunque el BFM había mantenido sus funciones permanentes en el PBA durante todas estas actividades, a partir del 30 de septiembre tuvo nuevas fechas, tanto en el PBA como en el Teatro del Bosque, con su compañía Ballet de los Cinco Continentes.[612] Las obras eran *Ballet de Colombia*;

---

[609] Las bailarinas eran Enriqueta Amaya, Leticia Cázares, Elsa García, Yolanda Huerta, Arminda Loya, Carmen Lucía, Ruth Luna, Elia Macías, Haydée Maldonado, Roseyra Marenco, Elena Marroquí, Carmen Molina, Alma Rosa Martínez, Eva Ortega, Teresa Padilla, Guillermina Peña, Ángela Pérez, Aída Polanco, Guadalupe Ríos e Isabel Salcedo. Los bailarines, Guillermo Acuña, Rubén Álvarez, Amadeo Carlín, Carlos Casados, Alfredo Espinoza, José Eduardo Fernández, Efrén Flores, Fidel Herrera, Antonio Lizaola, José Luis López, Gabriel Loyo, Fernando Moya, Federico Orduña, Ricardo Rincón, José Rodríguez, Efrén Tello, Rodolfo Velazco, Eduardo Velázquez, José Villanueva y Flavio Zarzoza. Los integrantes del coro, Marina Argelia, Rosario González, Guadalupe Guerrero, Carolina Haddas, Esperanza Mattus, Norma Mitre, Carlota Montoya, Rosa Rodríguez, Guillermina Soto, Luz María Támez, Reyna Vázquez, Judith Bizcan, Fernando Cárdenas, Guillermo Carrera, Enrique Delgado, José Delgado, Miguel Espinoza, Antonio Fernández, David Huicochea, Antonio López, Jaime Maraboto, Fernando Mejía, Stalino Palomino, Hesiquio Ponce, Fernando Rojas, Jaime Sánchez y Luis Villafán. Los músicos, Roberto Agüero, Lázaro Cortez, Gabino Fellove, Juan José García, Silvestre Méndez, Lázaro Patterson, Casimiro Sánchez, Mariano Sánchez y Zacarías Segura.

[610] Programa de mano, Ballet Folklórico de las Américas, s/f.

[611] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1968.

[612] Esta compañía estaba formada por las bailarinas (del BFM) Guadalupe Sánchez, Guillermina López, Isabel Corona, Elena Marroquí, María Eugenia González, Brisa Guilarte, María Luisa González, Ruth Luna, Ofelia Ruiz, Evangelina Pola, Angelina Flores, Alma López, Yolanda Huerta, María Elena González, Ángela Pérez, Martha García, Georgina Salazar, Enriqueta Amaya, Isabel Salcedo, Alma Rosa Martínez, Haydée Maldonado, Carmen Molina, Teresa Padilla y la bailarina huésped Roseyra Marenco. Los bailarines eran Onésimo González, Federico Orduña, Héctor Salcedo, Dante Palomino, Sergio Alvarado, Roberto Viaña, Juan José Burgos, Guillermo Acuña, Luis Muniche, Juan Medellín, Mario Mejía, José Luis Gasca, Francisco Pérez, Jun Kyoya, Moisés Rodríguez, Rafael Mendizábal, José Santacruz, Jorge Tyler, José

*Ballet de Turquía* de Kekec, con *Bitlis Oyunlar (Danzas de Bitlis*); *Ballet de Australia* de Dean, con la danza dramática aborigen *Kukaitha* (esc. Russell Drysdale, diseños y vest. Desdonde Dawning, argumento Víctor Carell, basado en *Kukaitcha, The Emu Nan* del libro *Desnudos nacimos*); *Ballet de la India* de Sarabhai, con *Tasher Desh (El reino de los naipes*, basada en *Rabindranath Tagore*, m. Geelali Ahnedabad, vest. Mrinalini, asistente de coreografía Minal Mahadevia), y *Ballet de Estados Unidos*.[613]

Era el segundo programa del Ballet de los Cinco Continentes, en que la danza de Colombia fue un "maravilloso juego de máscaras", y la de Turquía, "un remolino de color" como la obra de Ailey, "plena de vigor" y de "gran brillantez".[614]

**2. Festival Internacional de las Artes**

Las presentaciones de numerosas y reconocidas compañías de danza clásica, moderna, folclórica y española que visitaron el país en 1968 se incluyeron en el Festival Internacional de las Artes del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, que aglutinó todas las actividades de este tipo y que en danza tuvo a grandes exponentes.

El primero fue el Ballet Español de Rafael de Córdova, que actuó en enero en el PBA, con una "mezcla" de lo clásico flamenco y lo moderno. Logró tal aceptación, que "arrancó verdaderos alaridos y al final tuvo que bailar cinco veces".[615] En la danza de De Córdova había "fuerza interpretativa e intenso espíritu hispano", aunque varias obras estaban "severamente" estilizadas.[616] Los integrantes de esta compañía, que permaneció ocho días en el PBA con numerosas obras cortas, eran el director artístico y coreógrafo Rafael de Córdova; las primeras bailarinas María Gloria y Conchita Antón; los primeros bailarines Manolo Linares y Félix Granados; la bailarina flamenca Pilar Parra; el bailarín clásico Pepe Susuky; los solistas Nieves Ongay, Emilia Baylo, Antonio Alonso y Antonio Candelas; el cuerpo de baile formado por Cristina, Rosita, Josefina, Pepe y Manuel; los guitarristas Antonio Zorry y Simón Díaz; el cantaor Enrique Heredia Fernández, y el director de escena Héctor Álvarez.[617]

---

Villanueva, Efrén Tello, Jesús Rodríguez, Antonio Lizaola, y los bailarines huésped Raúl Aguilar, Freddy Romero, Rodolfo Reyes y Luis Jorge Moreno.

[613] Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA y Teatro del Bosque, México, a partir del 30 de septiembre de 1968.

[614] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 2 de octubre de 1968.

[615] Agustín Salmón, "Se presentó ayer el Ballet Español de Rafael de Córdova", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 23 de enero de 1968.

[616] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de enero de 1968.

[617] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 494-495. Las funciones de esta compañía fueron los días 20, 22, 23, 25 al 27, 29 y 30 de enero de 1968.

En febrero se presentó por trece días en el PBA el Ballet Nacional de Canadá, dirigido por Celia Franca y con más de cincuenta bailarines. Su repertorio: el ballet en tres actos de *Romeo y Julieta*, *El lago de los cisnes*, *Las sílfides*, *El Cascanueces* y varias obras cortas. Entre sus figuras estaban Lawrence Adams, Jeremy Blanton, Gary Burne, Yves Cousineau, Glenn Gilmour, Martine Van Hamel, Earl Kraul, Anna Laerskesen, Joysanne Sidimus, Lois Smith, Phyllis Spira, Hazaros Sumejan y Verónica Tennant.[618]

Esta versión de *Romeo y Julieta* causó una "impresión deslumbrante por la interpretación, el suntuoso vestuario y los decorados"; no sucedió igual con las demás.[619] "Acaba de renacer en mí la fe en el ballet", fueron las palabras de Felipe Segura, según Gloria Rivera, luego de ver *Romeo y Julieta*, por la creación de nuevos motivos y su expresividad. La cronista sostuvo que "con maestría excepcional Cranko no sólo ha subordinado la danza al argumento, sino que ha logrado impregnar cada movimiento de una expresividad vital generada del corazón mismo de cada personaje, sin jamás sacrificar la belleza de la danza misma".[620]

El 26 de febrero actuó Pilar Rioja en el Teatro Jiménez Rueda con obras cortas de su propia creación, acompañada de Domingo José Samperio en la crotalogía, Ángel Esteva en el piano y Sergio Fernández en la guitarra.[621]

El Ballet Nacional de Cuba fue otro visitante; se presentó en abril de 1968 en el PBA con cuatro programas diferentes y en ocasiones dando dos funciones diarias. En el primer programa bailaron *Giselle* (esc. Del Castillo, vest. Eduardo Arrocha); en el segundo, *Coppélia* (esc. y vest. Salvador Fernández), ambas versiones de Alicia Alonso. El tercer programa se formó con *Calaucán* (c. Patricio Bunster, m. Carlos Chávez, esc. y vest. Julio Escamez); *Grand pas de quatre* (versión de Alicia Alonso); *Juana en Rouen* (c. Anna Leontieva, m. Vaughan Williams, esc. y vest. María Juio Casanova), y *Carmen* (c. Alberto Alonso, m. Bizet con arreglos de Rodion Schedrin, esc. y vest. Fernández). Y el cuarto programa, con *Majismo* (c. J. García, m. Massenet, vest. Otto Chaviano); *El Güije* (c. Alberto Alonso, m. Juan Blanco, textos Nicolás Guillén, introducción Óscar Hurtado, esc. y vest. Fernández), y *La fille mal gardée* (versión de Alicia Alonso, vest. Andrés, esc. Fernández).

El reparto de la compañía, dirigida por Fernando Alonso, estaba formado por Alicia Alonso, Azari Plisetski, José Pares, Loipa Araujo, Aurora Bosch, Josefina Méndez, Mirta Plá, Laura Alonso,

[618] *Ibid*., pp. 495-496. Las funciones de esta compañía fueron los días 6, 8 al 13 y 15 al 20 de febrero de 1968.
[619] Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 3 de marzo de 1968, p. 15.
[620] Gloria Rivera, "John Cranko. Genio coreográfico", en *Excélsior*, México, 10 de marzo de 1968.
[621] Programa de mano de Pilar Rioja, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro Jiménez Rueda, México, 26 de febrero de 1968.

Menia Martínez, Sylvia Marichal, Ceferino Barrios, Hugo Guffanti, Alberto Méndez, Roberto Rodríguez, Cristina Álvarez, Clara Carranco, Mirta García, Marta García, María Elena Llorente, Silvia Marina, Sara Padrón, Uranis Urbino, Jorge Riverón, Adolfo Roval, Pedro Díaz Reyes y la artista invitada Sonia Calero, además de cuarenta bailarines del cuerpo de baile, entre ellos, Mirta Hermida, Susana Peón y el gran bailarín Jorge Esquivel. La dirección artística era de Alicia Alonso; el coreógrafo, Alberto Alonso; los *maîtres de ballet*, Fernando Alonso, Loipa Araujo, Joaquín Banegas, José Pares y Ramona de Saa. La Orquesta de la Ópera de Bellas Artes fue dirigida por Manuel Duchesne Cuzan.[622]

La compañía cubana se impuso por su calidad y amplio repertorio, además de su figura principal, reconocida y celebrada, Alicia Alonso. Según Luis Bruno Ruiz, *Carmen* fue la más aplaudida en sus funciones.[623] Era la misma estrenada en 1967 por Maya Plisetskaya, que causó "el efecto de un huracán destructor y purificador en ese templo del academismo conservador que siempre fue el Bolshoi". Ahí la *ballerina* soviética había lucido "toda la gama de la sensualidad femenina. Desde el erotismo más violento hasta la más refinada poesía amorosa", para indignación del público conservador.[624] Eso no sucedió en México, donde en cambio recibió enormes elogios.

La siguiente compañía fue Antonio y sus Ballets de Madrid, que en abril se presentó en el PBA con dos programas. Todas las obras eran de Antonio, quien también era el director artístico y de iluminación del grupo. Bailaron *Eritaña*, *Ballet y cante por Caña*, *Suite de antiguas danzas vascas*, *El amor brujo*, *Estampa flamenca*, *El sombrero de tres picos*, *Paso a cuatro*, *Baile por seguiriyas gitanas*, *Zapateado*, *Viva Navarra* y *La taberna del toro*.

El elenco lo formaban Carmen Rojas, Mariana, Ángela del Moral, Luisa Aranda, Carmen Roche, Paloma Andia, José Antonio, Pepe Soler, Carlos Calvo, Agustín Velázquez, Pastora Ruiz, Marina Vázquez, Flora Navarrete, Rafael Díaz, Luis Flores, Roberto Mayor, Irina Montes, Anita González, Asunción Atienza, Rosa María, Jaime Rena, Gildardo Copete y Rosario como artista invitada. Los cantantes: la soprano Clara María Alcalá y los de flamenco Chano Lobato y Pepe Algeciras; los músicos, el pianista Rafael Urdapilleta y los guitarristas Carlos Sánchez, Ramón de

[622] Programas de mano del Ballet Nacional de Cuba, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, cuatro programas, 1, 2, 4, 6, 8, 9, 13, 15, 16 y 18 de abril de 1968.
[623] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de abril de 1968.
[624] Julio Lazeta, "Crónicas de Moscú. El Ballet *Carmen*... discutido en el Bolshoi", *op. cit*.

Algeciras, Juan A. Losada y Antonio Ramírez. La Orquesta de la Ópera de Bellas Artes fue dirigida por Silvio Masciarelli.[625]

La compañía española consiguió un "lleno a reventar"; sus funciones dieron la oportunidad de reunirse nuevamente a Antonio y Rosario, para volver a ser "los Chavalillos Sevillanos de siempre". Según Agustín Salmón, el grupo se distinguía por su "calidad depurada y clasicismo" y llegaba al "preciosismo, virtuosismo, al culto de su propia personalidad y mito". Sin embargo, en algunas obras se pecaba de "ingenuidad coreográfica", como en *El amor brujo*, "lo más débil del programa". En el estreno, entre el público fue descubierto el cantante español Raphael, lo que ocasionó "una verdadera romería al estilo de Covadonga", por los gritos de las asistentes.[626]

En mayo actuó en el PBA el Ballet Teatro de Holanda (Nederlands Dans Theater), compuesto por 23 bailarines, bajo la dirección de Carel Birnie y Aart Verstegen, dirección artística de Hans Van Manen y Benjamin Harkarvy. Presentaron *Metáforas* (c. Manen, m. Daniel Lesur); *Impresiones* (c. Job Sanders, m. Günther Schuller); *Pas de deux* de *Le diable a quatre* (c. Harkarvy, m. Adolphe Adam), y *Cazadores míticos* (c. Glen Tetley, m. Oedoen Partos). El segundo programa contenía *Madrigalesco* (c. Harkarvy, m. Vivaldi); *Cinco bosquejos* (c. Manen, m. Paul Hindemith); *Ensayo en silencio* (c. Manen), y *Opus doce* (c. Manen, m. Bela Bartok).[627]

Este grupo fue uno de los que dejó "impresión más profunda en los espectadores"; se reconoció su influencia importante en la "evolución de la coreografía, al suprimir las fronteras que separaban el ballet clásico y la danza moderna, para elegir lo mejor de una y otra tendencias".[628]

En junio actuó en el PBA el Ballet de la Ópera de Finlandia, con dirección artística de Demitrije Parlic. En su primer programa bailó *El lago de los cisnes* con sus cuatro actos (c. Lev Ivanov, A. Gorski y A. Messerer, m. Tchaikovski, esc. y vest. Seppo Nurmimaa, iluminac. Gleb Schorin). En el segundo, *Suite en blanco* (c., esc. y vest. Serge Lifar, m. Edouard Lalo), *El combate* (c. Parlic, m. Raffaelo de Banfield) y *Don Quijote* (c. George Gé, m. Minkus). En el tercero, *Romeo y Julieta* en tres actos y diez cuadros (c. Parlic, m. Prokofiev, esc. y vest. Nurmimaa, iluminac. Schorin). El elenco estaba compuesto por la primera bailarina estrella Doris Laine; las estrellas Maj-Lis Rajala, Seija Silfverberg, Karl Musil, Uno Onkinen, Heikki Vartsi, Leo Ahonen y Matty Tikkanen;

---

[625] Programas de mano de Antonio y sus Ballets de Madrid, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 19, 20, 22, 23, 25 al 27, 29 y 30 de abril de 1968.
[626] Agustín Salmón, "Olimpiada cultural", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 20 de abril de 1968, p. 3.
[627] Programas de mano del Ballet Teatro de Holanda (Nederlands Dans Theater), Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 2 al 4, 6, 7 y 9 de mayo de 1968.
[628] F.M.G., "La danza y el ballet", en *Suplemento Cultural* de *El Nacional*, México, 9 de junio de 1968.

ocho solistas y un cuerpo de baile de treinta integrantes. El maestro de ballet era Leo Ahonen. Actuaron con la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, dirigida por Ulf Söderblom y Leif Segerstam.[629]

Además del Palacio de Bellas Artes, hubo otras sedes del Festival Internacional de las Artes, como el Teatro del Bosque y el Teatro Ferrocarrilero, en las que se programaron compañías extranjeras, seguramente de acuerdo con la "categoría" que tenían y el tipo de público que las seguía.

El Ballet Africano, conjunto artístico y cultural de la República de Guinea que ya había visitado el país, actuó en el Teatro Ferrocarrilero en junio y julio. Había sido fundado por Krita Fodesa, ministro de la Defensa de Guinea en 1968, lo que no deja de llamar la atención porque da cuenta de una visión de la danza escénica en ese país muy diferente de la occidental; no se le consideraba un espacio femenino, sino un territorio de hegemonía masculina.

La compañía estaba formada por 46 bailarines, cantantes y músicos; Sekou Sekho, gerente general; Mamadou Lamine Sane, subgerente; Monamed Lamine Camara, administrador; Salifou Bangoura, director de escena, y Hamidou Bangoura y Zambo Italo, directores artísticos. Presentaron sus obras *Bagatai o el país de Baga*, *Selva*, *Touton Diarra*, *Medianoche*, *Tiranke* y *Final*.[630] Tuvieron un gran éxito y partieron de gira por varias ciudades del país, para regresar el 28 de julio a su función en el Auditorio Nacional.[631]

De nuevo en el PBA, y confirmando su calidad, en junio se presentó la Compañía Filipina de Danzas Bayanihan, con la dirección artística de José Lardizabal y coreografía de Lucrecia R. Urtula. Sus obras *Árboles de fuego*, *María Clara*, *Hari raya*, *Tagabili*, *Taga bukid*, *Pagdiwata*, *Indarapatra* y *Magdaragat* fueron muy bien recibidas, como siempre sucedía con ese grupo folclórico.[632]

En julio el Ballet de Praga dio sus funciones en el PBA. Bajo la dirección y coreografía de Lubos Ogoun y Pavel Smok, esa compañía de danza moderna declaraba en su programa de mano haber surgido en la década de los sesenta en contraposición a la danza folclórica y al ballet caduco. Su primer programa incluyó *Los frescos* (c. Smok, m. Bouslav Martinú); *Hiroshima* (c. Ogoun, m. William Bukovy), y *Sherlock Holmes* (c. Smok, m. Oskar Nedbal). El segundo, *Estudiantina* (c.

---

[629] Programas de mano del Ballet de la Ópera de Finlandia, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 17 a 22 de junio de 1968.
[630] Programa de mano del Ballet Africano, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro Ferrocarrilero, México, 25 al 27, 29 y 30 de junio y 1 al 3 de julio de 1968.
[631] "Aclaman a las estrellas del Ballet Bolshoi en el Auditorio", en *El Redondel*, México, 21 de julio de 1968.
[632] Programas de mano del Ballet Bayanihan de Filipinas, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 24, 25 y 27 de junio de 1968.

Ogoun, m. Fedrich Smetana); *L.S.D. Gangrena* (c. Smok, m. Charlie Mingus), y *Western Ballet* (c. Ogoun, m. Milos Vacek).[633]

También en julio llegó al PBA uno de los grupos más esperados en México, por la influencia que ya tenía en la danza nacional, Martha Graham y su Compañía de Danza. Presentaron las obras de la directora ya convertidas en clásicos de la danza moderna mundial, y ella bailó en varias. Los programas se compusieron de *Diálogo seráfico* (m. Norman Dello Joio, esc. Isamu Noguchi); *Cortejo de águilas* (m. Eugene Lester, esc. Noguchi); *Acróbatas de Dios* (m. Carlos Surinach, esc. Noguchi); *Circe* (m. Alan Hovhaness, esc. Noguchi); *Diversión angélica* (m. Dello Joio); *Tiempo de nieves* (m. Dello Joio, esc. Rouben Ter-Arutunian); *La llanura de las plegarias* (m. Lester, esc. Rosenthal), y *Ara de la danza* (m. Ned Rorem, esc. Rosenthal).

Los créditos de la compañía eran: directora, Martha Graham; codirectores, Bertram Ross y Robert Cohan; bailarines, Bertram Ross, Helen McGehee, Mary Hinkson, Robert Cohan, Robert Powel, Gene McDonald, Clive Thompson, Noemi Lapzeson, Takako Asakawa, William Louther, Phyllis Gutelius, Moss Cohen, Judith Hogan, Diane Gray, Judith Leifer, Yuriko Kimura, Dawn Suzuki, Robert Dodson y Rachamim Ron. La dirección de orquesta estuvo a cargo de Eugene Lester y su asistente Stanley Sussman; la iluminación, de Jean Rosenthal.[634]

Siguió el grupo Solistas del Ballet Bolshoi en el PBA el 14 de julio, con sala llena y ovaciones. Bailaron *El lago de los cisnes*, *El espectro de la rosa*, *Gopak*, *Recuerdos*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *Melodía* (c. Messerer, m. Gluck), *Adagio* del ballet *Raymonda*, *Vals* (c. Vainonen, m. Moskovsky) y *Flamas de París* (c. Vainonen, m. Asafiev).[635] Luego dieron varias funciones en el Auditorio Nacional,[636] para las cuales invitaron a las mejores alumnas de las academias de San Ángel Inn y Coyoacán, dependientes de la Royal Academy of Dancing of London y dirigidas por Andrea de Granda de Andraca y Ana Castillo, para actuar en *Escuela de ballet*.[637] La seleccion la realizó Masserer y "se mostró admirado de los conocimientos de las pequeñas" de 8 a 13 años.[638]

En el Auditorio Nacional el Bolshoi bailó el segundo acto de *Giselle*, *Adagio* de *El Cascanueces* (versión de Vainonen), *Vals* (c. Fokine, m. Chopin), *Océano y perlas* (c. Gorky, m.

---

[633] Programas de mano del Ballet de Praga, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 1, 2, 4 y 5 de julio de 1968.
[634] Programas de mano de Martha Graham y su Compañía de Danza, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural XIX Olimpiada, PBA, México, 8 a 13 de julio de 1968.
[635] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, pp. 503-504.
[636] "Gran éxito tuvo en su debut el Ballet Bolshoi", en *El Nacional*, México, 15 de julio de 1968.
[637] "Invitación del Ballet Bolshoi a dos escuelas", en *Excélsior*, México, 17 de julio de 1968.
[638] Óscar Ramírez, "Maratón cultural", en *Diario de la Tarde*, México, 20 de julio de 1968.

Drigo), *Adagio* de *Raymonda*, *Recuerdos*, *El corsario* y *Vals* (c. Varkowitsky Vlasov, m. Dunayevschy).[639]

Durante cinco días de julio la compañía de Merce Cunningham actuó en el PBA, con obras de su director: *Suite para cinco* (m. John Cage, vest. Robert Rauschenberg, pianos Cage y David Tudor), con el texto "Los sucesos y sonidos de esta danza giran en torno a un centro tranquilo que, aunque silencioso e inmóvil, es la fuente de la cual surgen"; *Bosque bajo la lluvia* (m. Tudor, esc. Andy Warhol, músicos Gordon Mumma y Tudor); *Lugar* (m. y consola cibersónica Mumma, esc. y vest. Beverly Emmons, bandoleón Tudor); *Revoltura* (m. Toshi Ichiyanagi, esc. y vest. Frank Stella); *Rama invernal* (m. La Monte Young, vest. Rauschenberg); *Modo de pasar, patear, caer y correr* (m. Cage); *Collage III* (m. Pierre Schaeffer y Pierre Henri); *Danzas del campo* (m. Cage, vest. Remy Charlip); *Divagaciones nocturnas* (m. Bo Nilsson, vest. Rauschenberg, piano Tudor), y *La hora del paseo* (m. David Behrman, esc. basada en *El gran vidrio* de Marcel Duchamp, supervisado por Jasper Johns).

Los integrantes eran los bailarines Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Valda Setterfield, Meg Harper, Susana Hayman-Chaffey, Jeff Slayton, Chase Robinson y Mel Wong; los músicos John Cage, David Tudor y Gordon Mumma; el asesor artístico Jasper Johns; iluminación de Beverly Emmons; producción de James Baird, y jefe de foro, Maxine Glorsky.[640]

Como era de esperarse por ser una compañía vanguardista (aunque traía obras estrenadas en los años cincuenta), las opiniones de los espectadores y la crítica se dividieron; sus obras "suscitaron la discusión y protesta de una parte del público" y fueron "cálidamente ovacionadas" por otra. Para Ricardo Mungarro, el grupo de Cunningham tenía su propia "personalidad y va buscando horizontes nuevos"; *Suite para cinco* tenía secuencias "llenas de atrevimiento" y en ocasiones sin música; *Bosque bajo la lluvia* era una obra "onírica con escenografía muy sugerente" de Warhol, y el tema de *Lugar* era "emocionante, el hombre preso por la civilización mientras su alma sueña".[641]

Fígaro narró que cuando los bailarines se movieron "entre expresiones abstractas de dolor y música electrónica", gran parte del público salió "horrorizada". Para él, Cunningham desarrollaba su trabajo sobre "endebles bases teóricas" y así pretendía "crear un arte nuevo que, naturalmente, carece de adeptos". Escribió que esa pequeña compañía, que había desplazado del PBA "nada menos que al

---

[639] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 20 de julio de 1968.
[640] Programas de mano de Merce Cunningham y su Compañía de Danza, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 15, 16 y 18 al 20 de julio de 1968.
[641] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 18 de julio de 1968.

Bolshoi", debía actuar en "una sala pequeña, como lo hace en su país, a la medida de sus modestos propósitos, de su magro elenco y de su público inexistente".[642]

Agustín Salmón subrayó que Cunningham había traído los primeros ballets con música electrónica y ocasionado "histeria colectiva, desagrado en unos, abucheo en otros y ovaciones en los más, por lo atrevido de su concepción plástica".[643]

Eloísa R. de Baqueiro afirmó que la danza y música de vanguardia de Cunningham no eran danza ni música. Su "estilo" rayaba en lo "desconcertante"; sus obras no tenían mensaje, no usaban "pantomima ni cómica ni dramática", había abandonado los movimientos "tradicionales" y abominaba "las posturas estetizantes y de la gracia". El norteamericano era uno de los "exponentes más radicales de la experimentación. Los brincos rígidos, posturas afectadas, contorsiones y agitación de manos y cabeza, movimientos naturales y antinaturales al caminar, la acción libre y vigorosa de todo el cuerpo, vaivenes y un sinfín de ademanes, dejan al público perplejo, después de mantener una atención casi angustiada en espera de encontrar algo que entienda y que toque su sensibilidad". Sin embargo, reconoció que para juzgar este tipo de danza y música se requería "un nuevo canon de belleza", porque el del siglo XX no era útil para apreciarlas.[644]

Otra crítica negativa fue la de Luis Bruno Ruiz, quien repitió que el público había quedado desconcertado ante la compañía; "algunas personas discutían casi gritando, varias protestaban y otras seguían aplaudiendo frente al escenario". Sólo en apariencia, aseguró, el coreógrafo rompía las reglas, porque seguía las "bases académicas de la danza", pero llevaba con "naturalidad al escenario" acciones cotidianas mientras que la música daba el ambiente. Para el cronista, Cunningham trabajaba "lejos de una estética formal; le da valor a lo inútil de la danza"; usaba el silencio, la palabra, seguía o no la música, sorprendía con efectos; aunque renovaba la danza, tenía como "defecto" su negación de "vitales postulados estéticos del ballet". Los temas que trataba eran sugerentes pero era "peligroso" que coreógrafos jóvenes siguieran "al pie de la letra su escuela. La obra de Cunningham es personalísima y se debe recordar [moraleja] que quienes siguieron a Isadora Duncan de manera absoluta, fracasaron".[645]

También hubo comentarios positivos sobre la compañía: se consideró que destacaba "con singular brillo" por su "búsqueda constante" y al mismo tiempo, por no dejar "ni por un instante de ser

---

[642] Fígaro, "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 21 de julio de 1968.
[643] Agustín Salmón, "La danza en la Olimpiada", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 26 de diciembre de 1968.
[644] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet", en *El Nacional*, México, 22 de julio de 1968.
[645] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de julio de 1968.

precisa y estética". Además, Cunningham tenía una "alta calidad creativa" como bailarín y coreógrafo.[646]

En agosto llegó al PBA el grupo de Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París; su director artístico era Michel Descombey, quien años después tendría una importante presencia en la danza mexicana. El grupo estaba formado por las estrellas Claude Bessy, Cyril Atanassoff y Juan Giuliano; los solistas Martine Parmain, Wilfride Piollet, Georges Piletta, Jean-Pierre Franchetti, Patrice Bart y 16 bailarines más. Los acompañaban el Trío Loussier (batería Christian Garros, bajo Pierre Michelot, pianistas Jacques Louisser y Michel Queval) y los directores de orquesta Richard Blareau y Michel Queval.

Presentaron en dos programas las obras de Descombey *Sinfonía clásica* (m. Prokofiev); *Trenos* (m. Krzystof Penderecki); *Zyklus* (m. Karlheinz Stockhausen); *Suite sobre textos de la misa* (m. Leo Schiffrin), y *pas de deux* del tercer acto de *Coppélia*. Además, *La fiesta de las flores en Genzano* (c. Flemming Flindt sobre la original de Bournonville, m. Helsted); *Paso clásico* (c. Gsovski, m. Auber); *Concierto* (c. Janine Charrat, m. Grieg); *Suite en blanco* (c. Lifar, m. Edouard Lalo); *Tango Chikane* (c. Flindt, m. Per, basado en tango de Jacob Gade, esc. y vest. Bernard Dayde); *Play Bach (*c. Bessy, m. Bach con arreglo de Jacques Loussier), y *Pas de quatre* (c. Anton Dolin, m. Pugni).[647]

Para Luis Bruno Ruiz, *Sinfonía clásica* era un ballet muy moderno, al igual que *Play Bach*. Este último no sólo era un *tour de force*, "sino un ejemplo del ballet que expone la inquietud actual del espíritu artístico" y, además, con una "maravillosa musicalidad y bellísima plástica sonora".[648] *Trenos* era una "pequeña obra maestra" bailada por Martine Parmain ("prodigiosa artista", esposa de Descombey que también se establecería en México posteriormente) y Jean-Pierre Franchetti, en la que se expresaban "los seres martirizados por el odio desatado en la guerra" recorriendo "de la angustia a la desesperación y de la esperanza a la realidad del amor asesinado". Descombey declaraba en las fechas de sus funciones: "El ballet debe ser espejo de los más vivos y profundos aspectos de la vida humana. No sólo debe ser un simple divertimiento, sino que sirva para exponer las costumbres de la gente y exaltar la hermandad de la paz, la alegría y el amor", lo que había logrado en esa obra.[649]

Aunque sin firmarlo, Luis Bruno Ruiz también escribió que Descombey era "uno de los principales estetas de la danza europea", cuya *Sinfonía clásica* era una obra moderna con "un aliento

---

[646] "Ballet", en *Hoy*, México, 17 de agosto de 1968.
[647] Programas de mano de Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 1, 2, 3, 5, 6 y 8 de agosto de 1968.
[648] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de agosto de 1968.
[649] Michel Descombey en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 11 de agosto de 1968.

clásico”; *La fiesta de las flores*, un “*pas de deux* de altos méritos estéticos”; *Paso clásico* tenía un “refinado gusto plástico”; *Tango Chikane* era un “*pas de deux* homorístico”, y *Suite sobre textos de la misa*, una obra “de alto vuelo” sobre temas de la fe.[650]

Otro grupo que llegó a los foros mexicanos en agosto, también encabezado por una artista que después sería importante para la danza mexicana, fue el Ballet Ecuatoriano, con su directora Patricia Aulestia. Se presentó en el Teatro Ferrocarrilero el 11 de agosto con *Escenas indígenas*, *Jolgorio esmeraldeño*, *Cholerías*, *Acuarela cero* y *Daquilema*.[651]

El siguiente grupo fue el Ballet Folklórico Zhok que, a diferencia del anterior, aunque de la misma rama dancística, fue programado en el PBA, seguramente por su “excelsa calidad”. Proveniente de la República de Moldavia, tenía en la dirección artística al también maestro de baile principal Vladimir Kubert, y la dirección de orquesta de Vladimir Rotaru. Presentaron un amplio y exitoso repertorio, compuesto por *Suite moldavia Zhok* (c. I. Moiseyev, arreglo musical D. Fedov); *Danza cómica moldava Muchacha caprichosa* (c. I. Yakobson, arreglo musical S. Aranov); *Danza de la Transilvania Berbenkul* (c. Kympianu, arreglo musical V. Radu); *Danza popular moldava Jora Fetelor* (c. V. Kurbet, arreglo musical Fedov); *Danza antigua moldava de Ceremonia Kelushari* (c. Kurbet, arreglo musical Rotaru); *Danza cómica moldava Baba Mia (*c. S. Mokanu e I. Furnika, arreglo musical R. Vadu); *Danza juvenil moldava Meruntsika* (c. Kurbet, arreglo musical Radu); *Trío de Gagauz* (c. Yakobson, arreglo musical Fedov); *Suite de baile ucraniana* (c. V. Vronski, arreglo musical Aranov); *Suite de danza moldava El alegre Pekale* (c. Moiseyev, arreglo musical Radu y Boza); *Danza cómica moldava Camino de Kishiniov* (c. V. Varkovitski, arreglo musical Aranov); *Danza guerrera de Adzharia Jorumi* (c. I. Izrailov, arreglo musical Rotaru y Radu); *Danza satírica moldava Comadres* (c. Yakobson, arreglo musical Aranov); *Dúo bailable La Vie* (c. V. Kurbet y A. Tereschenko, arreglo musical Radu); *Suite de danza gitana* (c. Kurbet y D. Letai, arreglo musical Rotaru); *Cuadro coreográfico Kiriak* (c. Yakobson, arreglo musical Rotaru y Radu), y *Moldoveñaska* (c. Kurbet, arreglo musical Aranov).[652] Los integrantes eran 75 bailarines, músicos y cantantes.

Esta compañía soviética fue calificada de “increíble”[653] por su calidad, demostración de conocimientos de “técnicas acrobáticas rusas y de baile folclórico”, ricos vestuarios,[654] versatilidad de

[650] Luis Bruno Ruiz, “Un raro perfume francés”, en *Revista Tiempo*, México, 12 de agosto de 1968, p. 56.
[651] “Hoy se presentará el Ballet Ecuatoriano”, en *Excélsior*, México, 11 de agosto de 1968.
[652] Programa de mano del Ballet Folklórico Zhok, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 15, 16, 17, 19 y 20 de agosto de 1968.
[653] “Snobíssimo”, en *El Heraldo de México*, México, 16 de agosto de 1968.
[654] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 17 de agosto de 1968.

su espectáculo y excelencia de sus artistas; las mujeres eran hermosas y los varones, "que de verdad lo son", alcanzaron un "triunfo clamoroso".[655] El Ballet Zhok "volvió locos" a los críticos, que escribieron todo tipo de elogios; ese enorme éxito lo llevó a programar otras funciones, como en la Arena México el 25 de agosto.

También en agosto se presentó en el PBA Teatro y Danzas de España de Luisillo, con 21 bailarines y el repertorio, todo de su director, *Sinfonía sevillana* (m. Joaquín Urina, decorado y figurines V. Cortezo); *Luna de sangre* (sin m., inspirado en el personaje de García Lorca "Antonio el Camborio"); *Bolero* (m. Maurice Ravel, decorados y figurines Carlos Vidaurre); *Fantasía gallega* (m. José R. de Azagra, decorados y figurines R. Calatayud), y *Flamencos de rocío* (m. Azagra, decorados Cortezo, figurines Vidaurre).[656]

Dentro de la Olimpiada Cultural, aunque no del Festival Internacional de las Artes, actuó en el PBA la Escuela Nacional de Danza con el nombre de Mixcoacalli y como parte del Ballet de la Ciudad de México. Dirigida por Nellie Campobello, la escuela "creada por el gobierno de la Revolución, manifiesta los sentimientos que la unen al pueblo de México y a sus gobernantes, con motivo de las fiestas de la XIX Olimpiada"; escenificó gimnasia, danzas y bailes mexicanos e internacionales como fin de cursos de la Escuela del Ballet de la Ciudad de México. Sus maestros eran Gloria Campobello, Enrique Vela Quintero, Gloria María Teresa S. de Reyes Ruiz, Pedro Sajarov, Eva María Ortiz Saldaña, María Roldán, Bertha Becerra, María Elena Valdés, Laura Jaimes y Jaime García.[657] Además del "ciclo infantil", las bailarinas que podían "ser consideradas profesionales", Martha Pimentel y Eva María Ortiz, bailaron *Vals 14* y *Esmeralda*, respectivamente.[658]

De vuelta al Festival Internacional de las Artes, en septiembre actuó en el PBA el Ballet del Teatro de la Ópera de Düsseldorf, con *La Cenicienta* (c. Erick Walter, m. Sergei Prokofiev, argumento Nikolai Wolkow, esc. Henrich Wendel, vest. Inge Diettrich),[659] y *Concierto para jazz orquesta sinfónica* (c. Walter Nicks y Erich Walter, m. Lieberman, vest. Günther Kappel). Proveniente de Alemania oriental, la compañía estaba compuesta por más de cien bailarines, "verdaderos estetas de la

[655] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Bellas Artes. Ballet Folklórico Zhok", en *El Redondel*, México, 18 de agosto de 1968.
[656] Programa de mano de Teatro y Danzas de España de Luisillo, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 22, 24, 25 y 27 de agosto de 1968.
[657] "Ciclo infantil de Danza Mixcoacalli", en *Novedades*, México, 3 de septiembre de 1968.
[658] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de septiembre de 1968.
[659] Programa de mano del Ballet del Teatro de la Ópera de Düsseldorf, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 16 y 19 de septiembre de 1968.

danza en el dominio que tienen de la técnica; refinamiento en la expresión que es belleza plástica en movimiento y dominio también del arte escénico",[660] con lo que triunfaron ante el público.

Presentaron además *Don Juan*; *El duelo*, que aunque similar a *El combate*, tenía "más sentido con la música de Monteverdi", porque permitía "la fusión estrecha efectiva de la música, canto y representación", y *pas de deux* de *Don Quijote*, donde los bailarines fueron "buenos pero no llegaron a emocionar en las partes más llamativas; se puede decir que lo hicieron bien, pero sin llegar a los pasos excelsos de otras primeras figuras".[661] (Luego de las funciones en el PBA, la compañía pasó al Teatro Ferrocarrilero.)

En octubre regresó al PBA el Ballet Olímpico Idla de Suecia, *ad hoc* para la ocasión, con 17 integrantes y dirigido por Ernst Idla, cuyas "obras" ya eran conocidas: *Andando y corriendo, Movimientos básicos, Suite, Estudios con pelotas, Contrastes, Motivos de Suecia, Ritmo cerrado, Capriccioso, Singularis, Composición con pelota, Tema con variaciones, Motivos de Estonia* y *Tema para tres*.[662] Siguió el Ballet Folklórico de Corea, dirigido por Jae-Seung Ahn, con numerosas obras cortas de Paik-Bong Kim, Boom Song, Moon-Sook Kim y Soo-Shim Shim.[663]

El tan anunciado Ballet del Siglo XX llegó al PBA también en octubre, procedente del Teatro de la Moneda de Bruselas. Bajo la dirección artística de Maurice Béjart y con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente, bailaron las obras, todas de Béjart, en dos programas, *Ni flores, ni coronas* (variaciones de Béjart sobre temas coreográficos de Petipa en *La bella durmiente*, m. Tchaikovski); *Escena de amor* (extracto de *Romeo y Julieta*, m. Héctor Berlioz); *La consagración de la primavera* (m. Stravinsky); *Bhakti* (sobre tema y m. hindúes); *La noche oscura* (textos San Juan de la Cruz, con la actriz María Casares), y *Variaciones para una puerta y un suspiro* (ejercicio de improvisación coreográfica, m. Pierre Henry).[664]

Marco Antonio Acosta afirmó que Béjart manejaba un lenguaje "extremo de quietismo", que intensificaba la danza y llevaba al "éxtasis" a los cuerpos; "no hay nada nuevo en esta concepción, pero sí aportaciones técnicas". Para él, en *Bhakti* el coreógrafo era "miope" al enfatizar la "tensión interior del drama místico" en detrimento de "la dinámica corporal de los bailarines", que se atrofiaba.

---

[660] Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción. Ballet de la Ópera del Rhin", en *El Universal Gráfico*, México, 21 de septiembre de 1968.

[661] Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción. Coreografías nuevas del Ballet de la Ópera de Düsseldorf", en *El Universal Gráfico*, México, 22 de septiembre de 1968.

[662] Programa de mano del Ballet Olímpico Idla de Suecia, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 1, 5 y 10 de octubre de 1968.

[663] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 508-509. Las funciones fueron el 5 y 7 de octubre de 1968.

[664] Programa de mano del Ballet del Siglo XX del Teatro de la Moneda Bruselas, Bélgica, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, PBA, México, 14, 15, 17 al 19 y 21 de octubre de 1968.

En *Noche oscura* tampoco lograba su propósito, se quedaba en teatro y "poesía en voz alta" olvidándose de la danza; pero sólo de esa manera, por medio "de su acción ritualizante", proyectó estados de éxtasis. A pesar de los cuestionamientos, el cronista aceptó que Béjart "ha logrado comunicarse y eso es lo importante". En *Variaciones para una puerta y un suspiro* también había fallado, porque "como en la poesía, la danza no es solamente integración de metáforas escénicas, sino esencialmente ritmo e imaginación coreográfica", y en ese caso, se había apoyado en la metáfora.[665]

Béjart y su compañía causaron un gran escándalo en el PBA con su segundo programa, incluso "ganándole" a Cunningham. José Antonio Alcaraz escribió al respecto: "pocas veces ha demostrado el público del PBA su descontento en forma tan ostentosa [...] ni siquiera las más agresivas obras de Cunningham merecieron tal honor". *Bhakti*, decía, estaba inmerso en la corriente mundial de "redescubrimiento" de la India, posterior al hecho por Los Beatles recientemente, y había resultado "lleno de sugerencias hindúes, místico y plásticamente monótono". *Noche oscura* era una obra de las que lograban "escandalizar a las buenas conciencias del lunetario", producto del interés de Béjart por crear "una entidad teatral completa" y compleja en la que la coreografía fuera un recurso más. En *Noche oscura* la actriz María Casares recreaba el poema de San Juan de la Cruz "dándole la exaltada sensualidad mística que tiene en realidad", y "admirablemente integrada al aspecto visual de la obra, el taconeo y palmeo rítmico del flamenco y una ceremonia de travestismo religioso". Todo ello hacía de *Noche oscura* una obra "buñuelesca", "rebuscada" o "críptica", pero electrizante y excitante. Para terminar de "exacerbar" los ánimos del reducido público que quedaba en el PBA, se presentó *Variaciones*... con la "fastidiosa música" de Henry y con momentos brillantes de humor, de los que se perdieron todos aquellos que "no pudieron pasar siquiera el primer año de „apreciación artística‟". Alcaraz sostuvo que "ante su reacción, producto de la intolerancia, la estupidez, la banalidad y la ignorancia, sólo cabe aplaudir fuertemente a Béjart. ¡Que siga provocando manifestaciones similares!".[666]

A esta misma compañía le tocó inaugurar el 8 de octubre el reluciente Palacio de los Deportes, construido especialmente para la XIX Olimpiada, que Béjart llenó de bailarines, cantantes y músicos en una "apoteosis colectiva" con la *Novena Sinfonía* de Beethoven. El Ballet del Siglo XX, numerosos bailarines mexicanos invitados, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro del Departamento de Música

[665] Marco Antonio Acosta, "Teatro. El Ballet de Maurice Béjart", en *El Nacional*, México, 11 de noviembre de 1968.
[666] José Antonio Alcaraz, "*Noche oscura* del público que busca a su ballet", en *El Heraldo de México*, México, 29 de diciembre de 1968, p. 14.

del INBA fueron los participantes. El montaje de Béjart resultó un “espectáculo sin precedentes en México”.[667]

Luego del arte siguió el deporte, pero la Olimpiada Cultural prosiguió en el país, pues los espectáculos del Festival Internacional de las Artes partieron de gira por varias ciudades,[668] además de que continuaron los estrenos y visitas de compañías extranjeras.

En noviembre Sonia Amelio y su Ballet de Cámara estrenaron en el PBA *La ingenua doncella*, *Fantasía barroca*, *Danza con tres temas cortos y una pausa más corta*, *Concierto para piano y orquesta en fa menor de Bach*, *Concierto para tres pianos y orquesta en re menor de Bach*, *Tripartita en estilo antiguo para castañuelas y orquesta* y *La viuda valenciana*.[669] *Tripartita* era una obra compuesta especialmente para ella por Manuel Enríquez, y *La viuda*, por Aram Khachaturian; fueron interpretadas por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, dirigida por José Rodríguez Frausto. Participaron la primera bailarina y crotalista Sonia Amelio; los bailarines y crotalistas Beatriz Amelio, Margarita Nava, Xóchitl Amelio, Mónica Jiménez, y los bailarines invitados Guillermo Keys y Francisco Araiza.[670]

En diciembre se presentó el último participante del Festival Internacional de las Artes, el Ballet Folklórico Rumano Ciocirlia, con más de veinte obras cortas y 90 artistas entre bailarines, cantantes y músicos, “con extraños y maravillosos instrumentos”.[671]

### 3. III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea

Dentro de las actividades del Festival Internacional de las Artes del Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada, se programó el III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, organizado por el Departamento de Danza del INBA en el reluciente Teatro del Bosque, que se reinauguró luego de su remozamiento para el suceso.

Las compañías participantes fueron el Ballet Clásico de México, el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y como invitado especial, el Ballet Griego Orchisis, seguramente seleccionado por provenir de la cuna de la Olimpiada. En esa ocasión el Ballet Concierto no tomó parte porque había detenido sus actividades; según Felipe Segura, “persona de amplia cultura y reveladora

---

[667] Agustín Salmón, “La danza en la Olimpiada”, *op. cit.*
[668] F.M.G., “La danza y el ballet en México”, en *Suplemento Cultural* de *El Nacional*, México, 24 de noviembre de 1968, p. 10.
[669] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, pp. 509-510. Las funciones fueron el 21 y 22 de noviembre de 1968.
[670] F.M.G., “La danza y el ballet en México”, en *Suplemento Cultural* de *El Nacional*, México, 22 de diciembre de 1968.
[671] Jaime O‟Farril L., “El Ballet Rumano”, en *Impacto* núm. 984, México, 8 de enero de 1969.

amabilidad", debido a la Olimpiada Cultural había numerosos grupos internacionales con los que el BCM no podría competir y era preferible ser espectadores y aprender.[672] Además, Segura se incorporó al enorme equipo organizador de la Olimpiada Cultural, para coordinar diversas actividades, y sus bailarines se integraron a otras compañías.

El Ballet Clásico de México debutó el 24 y 26 de abril con *Las sílfides*, *Alusiones*, *Danza para cinco palabras* y *Tema y variaciones*. El elenco: Laura Urdapilleta, Jorge Cano, Bettina Bellomo, Ernesto Pagnano, Socorro Bastida, Victoria Larrauri, Anthony John Sellers, José Aberastain, Joyce Vives, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Francisco Martínez, Tania Álvarez, Claudia Trueba, Noé Alvarado, Aurelio García, Guillermina Sánchez, Sylvie Reynaud, Ricardo Riebeling, Laura Solórzano, Gloria Macías, Mario Moreno, Maya Ramos, Angelina Barraza, Sergio Domínguez, Hilda Guzmán, Mireya List, Alejandro Schwartz y el bailarín huésped Rafael Buitrón.

El director y maestro de la compañía era Michael Lland; el asistente del director, Jorge Cano; la dirección artística de Clementina Otero de Barrios; la dirección musical de Jorge Delezé; el director huésped, Abel Eisenberg; el jefe de producción, Antonio López Mancera; la dirección de escena de John Fealy, y el coordinador, Roberto Vallejo Muñoz. Participaron los alumnos de la ADM María de Jesús Acevedo, Teresa Aguilar, Laura Casas, Patricia Gómez, Leonor Medina, Carlos Delgadillo, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Oswaldo Rivas, Guillermo Valdez, Alma Mino y Graciela González. Actuó la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, dirigida por Rodríguez Frausto.[673]

El bailarín Anthony John Sellers, discípulo de Robert Joffrey, había sido invitado como *partner* de Urdapilleta, [674] además del argentino José Aberastain y el ítalo-norteamericano Ernesto Pagnano. Los "nuevos valores" eran los alumnos "sobresalientes" de la ADM Sylvie Reynaud, Gloria Macías, Mireya List e Hilda Guzmán; además, Ricardo Riebeling y Alejandro Schwartz, que venían de Xalapa, y Sergio Domínguez Rivera, de la ciudad de México.[675] La función de estreno fue todo un acontecimiento, al que asistieron "sectores sociales de la cultura y el arte, la industria y la banca, así como el H. Cuerpo Diplomático, presidida por autoridades del INBA".[676]

---

[672] Miguel Ángel Medellín, "El Ballet de México", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 10 de marzo de 1968, p. 3.

[673] Programa de mano del Ballet Clásico de México, III Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 24 de abril de 1968.

[674] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 25 de marzo de 1968.

[675] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de abril de 1968.

[676] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 2 de mayo de 1968.

La aparición de Clementina Otero como directora artística se debió a que, finalmente, la compañía había dejado de ser "semioficial", pues se había incorporado de lleno al INBA, luego de haber convencido a la institución con su trabajo, y de la aceptación de la crítica y el público.

El Ballet Clásico de México dio más funciones con otros cuatro programas, en los que también se incluyeron *Grand pas de quatre*, *La fille mal gardée*, *Trío* (c. Happee) y el único estreno en el III Festival, *Pedro y el lobo* de Farnesio de Bernal (m. Prokoffiev). Fue también el encargado de cerrar el Festival, con funciones del 7 al 9 de junio.

Víctor Reyes escribió que el "reconocido prestigio y severa disciplina" de Lland ya daba frutos en la compañía; sin embargo, se quejaba de "las obritas" de tendencia modernista programadas (no las mencionaba, pero se refería a *Alusiones* y *Danza de cinco palabras*), cuya técnica "tan *sui generis* perjudica a los bailarines clásicos", y elaboradas con base en "un intelectualismo muchas veces dudoso, aunque abundante en actitudes plásticas con vistoso juego de luces".[677] Como respondiendo a este comentario, Luis Bruno Ruiz opinó que en *Alusiones* quedaba demostrado que "los bailarines de técnica clásica son sobradamente competentes en las formas modernas de la danza expresionista".[678]

Elisa Kahan felicitó a Clementina Otero por el éxito de la función del Ballet Clásico de México y por el remozamiento del Teatro del Bosque; igual que todos los cronistas, festejó los *pas de deux* interpretados por Sonia Castañeda y Francisco Martínez; en *Alusiones*, dijo, todos los bailarines merecían elogios "por su comprensión e identificación con el nuevo estilo y la estupenda coreografía"; *Danza para cinco palabras* le pareció "excelente y sumamente novedosa" y señaló que los bailarines "impresionaron por el elemento dramático y altamente expresivo".[679] El estreno de la compañía le trajo un éxito más a Farnesio de Bernal, "siempre destacado por el carácter humorístico de sus obras".[680]

Eloísa R. de Baqueiro opinó que era patente el esfuerzo de superación técnica de la compañía, en que destacaban Urdapilleta, Castañeda, Bellomo, Bastida, Cano (quien había mejorado su figura) y Martínez. Sostuvo que *Danza para cinco palabras* era una "obra interesante" y que en *Alusiones* la coreógrafa Gloria Contreras había demostrado poseer "una rara sensibilidad" y haber renunciado a

[677] Víctor Reyes, "Notas de música. Ballet Clásico de México", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 29 de abril de 1968.
[678] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de abril de 1968.
[679] Elisa Kahan, "Actualidad musical. Magnífica función del Ballet Contemporáneo [*sic*] de México", en *Diario de la Tarde*, México, 30 de abril de 1968.
[680] "Concluyó el Festival de Danza Profesional Clásica", en *Novedades*, México, 9 de junio de 1968.

"movimientos superfluos para unir a la danza clásica, en toda su intensidad lírica, a lo más depurado de la danza moderna".[681]

Al concluir las funciones, Laura Urdapilleta declaró que el Ballet Clásico de México, que en su quinto año de existencia había pasado a formar parte del INBA, debía lograr estabilidad económica y dedicarse de lleno a su trabajo dancístico. Consideraba que tenía la misma calidad que los mejores grupos participantes en la Olimpiada Cultural, por lo que debía viajar y mostrarse ante otros públicos del mundo, ya que, aparte de algunas ciudades del país, solamente se había presentado en Houston.[682]

La siguiente compañía en el III Festival fue el Ballet Nacional de México, que actuó en mayo en el Teatro del Bosque con dos programas, compuestos por los estrenos *Amor para Vivaldi* de Guillermina Bravo (m. Vivaldi, diseños José Cuervo), *Acertijo* de Luis Fandiño (m. Vivaldi, diseños Guillermo Barclay) y *Dúo del absurdo* de Raquel Vázquez (m. Oussanky-Larsy, diseños Henry Hagan); además de las reposiciones de *Silencio en voz alta*, *Calidoscopio*, *Bernarda*, *Comentarios a la naturaleza*, *Viva la libertad* y *Ludio*.[683]

El Ballet Independiente participó en el III Festival en mayo con dos programas, compuestos por tres estrenos de John Fealy, *Jardín* (m. Alan Hoyhannes), *Voces* (m. Alban Berg), ambas diseños de Flores Canelo y *Capriol* (m. Peter Warlock, diseños Fealy). El estreno *Cuarteto* de la coreógrafa invitada Nellie Happee (m. Purcell, Bounporti y Barber, diseños Flores Canelo) y otro más de Flores Canelo, *Plagios* (m. Brown, Caballero, Schubert, Schuman, Lo Presti, Schachtner y tradicional de la India, diseños Flores Canelo), más las reposiciones *Bachiana* (c. Joan Gainer) y *Líbrium*.

El elenco eran Raúl Aguilar, Valentina Castro, Elsa Contreras, John Fealy, Flores Canelo, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Ema Pulido, Guadalupe Ramírez, Freddy Romero y la bailarina huésped Nellie Happee. La dirección era de Flores Canelo; el maestro de danza y director de ensayos, Freddy Romero; la administración, a cargo de Gladiola Orozco; asesor literario, Juan Somolinos; grabaciones de David Puertas; Consejo y Patronato, Miguel Álvarez Acosta, Luis Barranco e Ignacio Villaseñor.[684]

---

[681] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos y ballet", en *El Nacional*, México, 30 de abril de 1968.

[682] Graciela Mendoza, "Señala Laura Urdapilleta: nuestro ballet debe llevarse al extranjero", en *Diario de la Tarde*, México, 11 de junio de 1968.

[683] Programa de mano del Ballet Nacional de México, III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 1, 3, 5 y 17 al 19 de mayo de 1968.

[684] Programa de mano del Ballet Independiente, III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 10 a 12 de mayo de 1968. Además la compañía dio funciones del 24 al 26 de mayo de 1968.

La compañía internacional incluida en el III Festival, el Grupo de Danzas Griegas Orchisis, estuvo en el Teatro del Bosque el 31 de mayo y 2, 7, 8 y 9 de junio. Sus integrantes eran bailarines, cantantes y actores cuyo espectáculo era "diferente para el público mexicano", caracterizado por la "belleza y plasticidad de la escultura y pintura helénicas reflejadas en los movimientos".[685] Presentaron *La Orestiada* de Esquilo con coreografía de Sotiris Nomicos, *Las bacantes* de Eurípides, *Las euménides*, *La danza de Pan*, *Las furias*, *Los sabuesos* y *Las aves* de Aristófanes. En el espectáculo se desarrolló "una mímica plena de virtuosismo"; *Pan* fue "inolvidable por su plasticidad de movimientos" y "actitudes salvajes";[686] *Las furias*, "impresionante"; *Las bacantes*, "clamorosamente aplaudido" y *Las aves*, de "gran atractivo".[687]

Al concluir el III Festival, Juan Vicente Melo hizo una aguda reflexión sobre el ciclo y los logros de las compañías mexicanas. Se burló del flamante Teatro del Bosque ("con butacas que rechinan estruendosamente, con aullidos de niños aburridos y vendedores de papas fritas"), así como del "ridículo" nombre de Festival; y señaló que lo peor había sido el grupo griego que, como el japonés invitado un año atrás, no era clásico ni contemporáneo (como exigía el nombre del Festival). El Orchisis sí era un "híbrido producto que combina la representación teatral de las „mejores páginas" de Sófocles y Eurípides, la pantomima, el ámbito popular y el folclor, la nostalgia de Isadora Duncan, las remembranzas pánicas de Nijinski, el helenismo *a fortiori*, esa actitud hierática que Stravinsky petrificó definitivamente en un *Edipo rey* de triste memoria, y la inconcebible –pero lograda– mezcla de Martha Graham y cierto personaje de Kazantzakis „inmortalizado" por el intolerable Anthony Quinn".

Para Melo, los tres grupos mexicanos participantes eran o habían sido "víctimas de provisionales naufragios y conocedores de estruendosas victorias en contra de instituciones oficiales y de un público que se volvió adicto al Ballet Folklórico". Aunque la danza mexicana estuviera "sumergida", mantenía que los bailarines y coreógrafos, practicantes de "una alabanza del cuerpo en continuo movimiento que no admite el menor estatismo", habían aprendido a "elevarse".

Guillermina Bravo, luego de experimentar sobre la escena y los bailarines, había llegado a "una concepción multidimensional en la que cuerpos y actitudes invaden y hacen estallar una escena, un territorio, una verdadera patria". Con *Comentarios a la naturaleza* y *Amor para Vivaldi*, había

---

[685] "El Conjunto de Danza Orchisis, ovacionado", en *Ovaciones*, México, 2 de junio de 1968.
[686] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 3 de junio de 1968.
[687] Eloísa R. de Baqueiro, "Conjunto de Danza Griega Orchisis", en *El Nacional*, México, 7 de junio de 1968.

alcanzado "el máximo grado de libertad en la creación (libertad que antes estaba determinada a una representación „momentánea")"; talento, ingenio y voluntad sintetizaban su trabajo.

Por otra parte, a Melo *Ludio* le parecía un "hermoso trabajo"; *Acertijo*, "otra nueva muestra del talento de Fandiño"; *Bernarda*, "excelente ballet"; *Silencio en voz alta*, un "importante experimento"; *Dúo del absurdo*, el debut de la "cada vez mejor bailarina" Raquel Vázquez, y *Calidoscopio*, una obra que tenía momentos que "incitaban, contrariaban, subrayaban, imaginaban un estado perfecto del cuerpo en silencio y del cuerpo en movimiento".[688] Sobre esta última haría más comentarios posteriormente: "el hermoso *Calidoscopio*, en el que a sus altos designios el mejor bailarín que se ha dado en México se aunaba los de un coreógrafo que, de bailarín, sabía tratar a los bailarines, en la extrema pureza de la hermosura".[689]

Al Ballet Independiente Melo lo veía como "inmediata consecuencia e irremediable prolongación" del BNM, pero convertido en un grupo "sólido, inquieto" que abordaba "temas y situaciones que la hagan estrictamente contemporánea de todo el mundo", incursionando en todas las tendencias y rechazando convencionalismos. Con esa compañía, Flores Canelo tenía una "más saludable forma de expresión como creador"; antes se hallaba "mimetizado" en una "ingenuidad nacionalista y hasta regionalista" amable pero limitada; ahora daba "un triple salto mortal" que lo llevaba "al encuentro total consigo mismo, a un terreno inédito en el que puede librar su propia batalla". En sus nuevas obras se percibía un "desenfado total, un humor agrio y directo, una decidida resolución a no acatar normas"; su "lacerante mirada crítica" provenía de su "profunda revisión de los valores humanos". Ello se mostraba ya en *Luzbel*; en *Líbrium* se burlaba del mundo y la sociedad a punto de desaparecer. En su nueva obra *Plagios*, el coreógrafo, con "mirada inquietante", hacía referencia a la muerte y la agonía, y suscitaba "otras provocaciones" por las que, "reinventor de la realidad", Flores Canelo se volvía "uno de los más sólidos puntos de apoyo de la nueva, muy nueva danza mexicana".

En cuanto a *Voces*, era un "hermoso ballet", y *Cuarteto*, la reaparición de Happee como coreógrafa y bailarina, dondee lucían el talento y sensibilidad de quien "siempre tiene algo nuevo que decirnos".[690]

---

[688] Juan Vicente Melo, "El heroísmo sin presupuesto. Ballet Clásico, Ballet Nacional, Ballet Independiente: una nueva manera de alabar el cuerpo", en *Siempre!*, México, 10 de julio de 1968, pp. IX-X.
[689] Juan Vicente Melo, "Danza. Inmóvil en la luz pero danzante", en *Siempre!* núm. 903, México, 14 de octubre de 1970.
[690] Juan Vicente Melo, "El heroísmo sin presupuesto…", *op. cit*.

Al concluir el III Festival y como si la sugerencia de Urdapilleta hubiera sido escuchada, en reprocidad a la visita del Orchisis a México, el gobierno griego invitó al Ballet Clásico de México a dar funciones en su país. Así que el 25 de julio partió al Festival Internacional de Atenas, gracias al financiamiento del gobierno griego y del Comité Olímpico Mexicano.[691] Con Clementina Otero a la cabeza, llevó el repertorio *Tema y variaciones*, *Encuentro*, *La fille mal gardée*, *Huapango*, *Divertimento*, *El combate*, *Vitálitas*, *La Bayadera*, *Alusiones*, *Danza para cinco palabras* y *Danzas españolas*.[692]

La compañía mexicana triunfó[693] en el Teatro de Herodes Atticus, de 2,500 años de antigüedad, al pie de la Acrópolis, en Atenas. Dio tres funciones frente a diez mil espectadores, entre quienes se encontraban el regente de la ciudad y cinco ministros de Estado. Urdapilleta y Cano fueron ovacionados por *El combate*; Noé Alvarado como Mamá Simone en *La fille*; Ruth Noriega y Francisco Martínez por *Encuentro*; Bettina Bellomo por *Danzas españolas*; Socorro Bastida destacó en *La bayadera*, y Laura Echevarría y Victoria Larrauri, Sonia Castañeda y Jorge Cano, en *Huapango*.[694]

### 4. La nostalgia del nacionalismo

Desde febrero se había anunciado la temporada *Veinte años de danza mexicana*, con reposiciones de coreografías de la época nacionalista de Waldeen, Anna Sokolow, Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga, Rosa Reyna y Guillermo Keys, entre otros. Sin embargo, Waldeen no aceptó porque estaba dedicada a escribir la historia de sus obras y Sokolow pidió un salario muy alto. Entonces, se planteó hacerla sin las pioneras de la danza moderna mexicana.[695]

Los remontajes, realizados con el Ballet Nacional, se consideraron "uno de los acontecimientos artísticos de mayor trascendencia" de la Olimpiada Cultural, y despertaron "entusiasmo y expectación". Se ofrecieron en el Teatro del Bosque en agosto y septiembre, dentro del Festival Internacional de las Artes.[696]

En el primer programa estaban *Pastorela* (1958) de Raúl Flores Canelo (percusiones ejecutadas por los bailarines, esc. y diseños Flores Canelo); *Los gallos* (1956) de Farnesio de Bernal (m. Raúl Cosío, vest. De Bernal); *Juan Calavera* (1956) de Josefina Lavalle (m. Revueltas, prólogo de Rafael

[691] "El Ballet Clásico de México va a Grecia", en *Novedades*, México, 14 de julio de 1968.
[692] "Educativas y culturales", en *El Universal Gráfico*, México, 27 de julio de 1968.
[693] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de agosto de 1968.
[694] "Artistas del ballet mexicano se proyectan internacionalmente", en *Novedades*, México, 17 de agosto de 1968, p. 5.
[695] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 y 5 de febrero y 11 de marzo de 1968.
[696] "Resurge la danza moderna mexicana", en *Cine Mundial*, México, 24 de julio de 1968.

Elizondo, esc. y vest. Flores Canelo, máscaras Federico Canessi); *Zapata* (1953) de Guillermo Arriaga (m. José Pablo Moncayo, esc. y vest. Miguel Covarrubias), y *El Chueco* (1951) de Guillermo Keys (m. Miguel Bernal Jiménez, esc. y vest. Antonio López Mancera).

Los bailarines del BNM y alumnos de la ADM, fueron Luis Fandiño, José Luis Álvarez, Guillermo Ruiz, Raquel Vázquez, Pilar Guardia, Guadalupe Trejo, Antonia Quiroz, Norma Moreno, José Mata, Federico Castro, Miguel Ángel Palmeros, Ángel Añorve, Esperanza Gómez, Víctor Schettino, Rossana Filomarino, Maribel Casas, Alejandra Ferreiro, Georgina Serna, Socorro Meza, Patricia Ambriz, Alma Rosa Betancourt, Isaías Mino, Maritza Aldaba, Martha Muñoz, Cristina Mendoza, Cirilo Fuentes y Juana Coronado, además de Cora Flores y Guillermo Arriaga, los intérpretes de *Zapata*.[697]

El segundo programa incluyó *La manda* (1951) de Rosa Reyna (m. Blas Galindo, esc. y vest. López Mancera, libreto José Durand, basado en "Tlalpa" de Juan Rulfo); *La balada de la luna y el venado* (1949) de Ana Mérida (m. Carlos Jiménez Mabarak, vest. y decorados Rufino Tamayo), y el único estreno de la temporada, *Juego de pelota* de Guillermina Bravo (m. Rafael Elizondo, diseños Guillermo Barclay),[698] quien se mantuvo en su posición de no reponer "obras del pasado".

*Zapata*, como desde hacía 18 años cada vez que se bailaba, recibió elogios. Waldeen comentó que en ella "danza el hombre su coraje y su convicción invencible. Es eclosión de virilidad encarnada en danza, una expresión máxima de nuestro arte".[699] En esa ocasión, Arriaga ofreció "una versión vibrante" secundado por Cora Flores; destacó la "pantomima alegre, llamativa" de *Pastorela*; *Los gallos* triunfó con las interpretaciones de Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve y Guillermo Ruiz; y *Juan Calavera* captó el elemento satírico mexicano y la muerte en "preciosa estilización".[700] *Juego de pelota* fue un "homenaje a los atletas prehispánicos", con coreografía "a lo Ted Shawn" por el empleo de varones "con un sentido religioso-deportivo y de gran alcance artístico".[701] Cinco años después, Alberto Dallal escribió sobre *Juego de pelota* que los bailarines aparecían mostrando "el vigor característico de los atletas prehispánicos" y manteniendo el sentido ceremonial de la danza; simultáneamente, trascendían la "dimensión histórica" y producían con su movimiento "la sensación

[697] Programa de mano de *Veinte años de la danza moderna mexicana*, Ballet Nacional de México, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 16 al 18 y 23 al 25 de agosto de 1968.
[698] Programa de mano de *Veinte años de la danza moderna mexicana*, Ballet Nacional de México, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro del Bosque, México, 30 y 31 de agosto y 7, 13, 14 y 19 de septiembre de 1968.
[699] Waldeen en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1968.
[700] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1968.
[701] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de septiembre de 1968, p. 81.

de universalidad que poseen las actividades deportivas". Así, Bravo extinguía "toda referencia específica, guardándole fidelidad al sentido de la danza y exponiendo perfectamente la abstracción de todos los deportes de la historia: ceremonia, rito y sacrificio a la divinidad".[702]

En 1975 Rossana Filomarino, quien participó en papeles protagónicos en esos montajes, dijo que los jóvenes bailarines de 1968 habían tenido la oportunidad de conocer esas obras nacionalistas, y "nos dimos cuenta de que eran una expresión dramática que en su tiempo funcionaba muy bien", pero no contaban con "una base técnica" que las mantuviera vigentes. Para ella, las obras tenían básicamente influencia folclórica en los temas, pero en cuanto al movimiento eran representativas de la danza moderna, como parte de una indagación expresiva cuyo fin era hacer llegar "un mensaje"; no se identificaban con ninguna técnica o escuela específica, sino que eran "un principio, una búsqueda".[703]

### 5. Festival Mundial del Folklore

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada consideró que en el Programa Cultural debían estar representadas las danzas, canciones y música populares auténticas del mundo. Para convocar a todos los países a participar en esa actividad, que tomó el nombre de Festival Mundial del Folklore, se enviaron invitaciones expresas a traer muestras artísticas de su tradición, y se nombró a Ana Mérida la coordinadora general.

En febrero de 1968 Mérida regresó de Etiopía, adonde había viajado para montar, junto con Carlos Gaona, 19 danzas de ese país. La compañía con la que trabajó sería una de las participantes en el Festival,[704] que así como la representante de Israel, bailarían el repertorio que ella creó. En junio Mérida anunció que muchos países ya habían respondido a la invitación mexicana garantizando su presencia;[705] tres meses después se dio a conocer que los grupos folclóricos auténticos que acudirían al Festival provendrían de Alemania, Alemania del Este, Bahamas, Camerún, Canadá, Corea, Cuba,

[702] Alberto Dallal, "*Juego de pelota*: ceremonia y universalidad", en *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 1 de mayo de 1973.
[703] Rossana Filomarino en Patricia Cardona, "En México, la danza es una expresión particularmente elitista: Filomarino", en *El Día*, México, 13 de mayo de 1975, p. 17.
[704] "Prepara Ana Mérida la presentación de un Ballet Folklórico Etiope", en *El Día*, México 13 de febrero de 1968. El trabajo de Ana Mérida y Carlos Gaona en Etiopía le valió a la coreógrafa el Brazalete de Oro otorgado por el emperador de ese país y la medalla con el León de Judea, por el ministro de Información Minassie.
[705] "Inaugurarán el Teatro de la Danza", en *Excélsior*, México, 27 de junio de 1968.

China, Dinamarca, Estados Unidos, Etiopía, Francia, Grecia, Guatemala, India, Israel, Italia, Líbano, Nigeria, Perú, Uruguay y Yugoslavia.[706]

Además de grupos extranjeros se programaron los nacionales de danza folclórica de provincia. Fueron coordinados por Guillermo Arriaga, al frente de la Oficina de Programas Artísticos Foráneos de los Juegos Olímpicos. Algunos de ellos fueron el de los Maestros de Folclor de Michoacán, que abrió el Festival en el Teatro del Bosque (sede de las funciones) el 15 de septiembre; el Conjunto Veracruz; el Coro Polifónico del Estado de Michoacán,[707] y el Conjunto Típico Tamaulipeco,[708] entre muchísimos más. También actuaron los grupos artísticos no profesionales del IMSS, coordinados por Rodolfo Múzquiz, que participaron en la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos y en la Olimpiada Cultural.[709] La mayoría de esos grupos de los estados de la República habían recibido difusión en la ciudad de México y eran conocidos por las autoridades del INBA gracias a los concursos regionales y nacionales que en los dos años anteriores había organizado el Departamento de Danza del Instituto.

Se inauguraron las funciones internacionales el 9 de octubre, en la explanada del Museo de Antropología e Historia, lugar donde también se programó la clausura.

Otro grupo que participó fue el Ballet Aztlán, en los Teatros del Bosque y Tepeyac en diversas fechas. Fue uno de los seleccionados para actuar en la isleta del Lago de Chapultepec ante tres mil espectadores, para inaugurar las competencias preolímpicas con 57 naciones participantes. El Comité Organizador de la XIX Olimpiada había preferido celebrar esa fiesta folclórica "en lugar de la tradicional inauguración".[710]

También, y aunque continuó su actividad en las dos Casas de la Paz del OPIC, Danzas y Cantos de México dio funciones semanales en el Teatro de los Insurgentes y otros foros como parte de la Olimpiada Cultural.[711] El Ballet Folklórico de la UNAM estuvo presente en el Campamento Mundial de la Juventud, instalado en Oaxtepec, Morelos.[712]

---

[706] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de septiembre de 1968, p. 81. Algunas de las compañías profesionales enviadas al Festival Mundial del Folklore fueron programadas dentro del Festival Internacional de las Artes, como la Compañía Filipina de Danzas Bayanihan y la representante de Corea.
[707] "Festival de las Artes", en *Esto*, México, 15 de septiembre de 1968.
[708] "Cartelera del programa Cultural de la XIX Olimpiada", México, 7 de octubre de 1968.
[709] Currículum de Rodolfo Múzquiz, CENIDI Danza, INBA, México.
[710] "En el Lago de Chapultepec. Fiesta mexicana al inaugurar la competencia preolímpica", en *Novedades*, México, 14 de marzo de 1967.
[711] Programa de mano de Danzas y Cantos de México, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro de los Insurgentes, México, domingos de 1968.
[712] "Folklore en el Ángela Peralta", en *El Día*, México, 19 de agosto de 1971.

Puede decirse que ningún grupo quedó fuera; de una u otra manera todos participaron en las actividades de la Olimpiada Cultural, que llenó de danza a la ciudad de México en el mismo año de la represión.

## 6. Balance olímpico

Agustín Salmón hizo un análisis sobre la Olimpiada Cultural de México 68, oficialmente clausurada el 26 de diciembre, donde señaló que lo más relevante del Festival Internacional de las Artes había sido la danza. El país sede había invitado a los participantes en los Juegos Olímpicos a un festival cultural que reuniera lo mejor de sus artes; la mayoría había escogido a sus compañías dancísticas, porque permitían una mejor comunicación, un espectáculo accesible al público.

Para él, lo mejor fue el Ballet del Siglo XX en la inauguración del Palacio de los Deportes, y de danza clásica, el Ballet Nacional de Cuba, que había "desbancado" al Bolshoi en la preferencia del público mexicano. Declaró a Alicia Alonso como la "mejor bailarina de la Olimpiada Cultural y una de las más grandes" con su *Giselle*. La compañía de Merce Cunningham también mereció una mención especial, porque sus obras vanguardistas "hicieron huir al público habitual de Bellas Artes".

Otros grupos que Salmón señaló como "los mejores" fueron el Ballet Teatro de Holanda, por su "concepción moderna y única de la danza", y la compañía de Martha Graham, que había mostrado "ballets bellos, pero no logró causar impacto". La máxima exponente española había sido la de Antonio, en tanto que las de Rafael de Córdova y de Luisillo habían presentado espectáculos muy comerciales; la mejor escenografía, la del "estudiantil" Ballet de Canadá, para *Romeo y Julieta*. También destacó al Ballet Olímpico Idla, "mitad danza, mitad gimnasia", al Ballet Zhok y al de la Ópera de Finlandia; en cambio, le pareció que el Ballet Bolshoi tenía "técnica anticuada" y nada "espectacular" en su repertorio.

Una aportación de México 68, afirmó Salmón, fue el Festival Mundial del Folklore, cuyo fin fue la "comunicación entre los pueblos" mediante su danza tradicional. Cuarenta países de los cinco continentes enviaron a sus grupos, los cuales actuaron en diez teatros en la ciudad de México y provincia; sobresalieron los ballets de Ghana, Corea, India, China y Filipinas, que envió a su grupo profesional, el Bayanihan.

Por otra parte, Amalia Hernández había creado el Ballet de los Cinco Continentes "por encargo del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos", y el Ballet de las Américas a petición del OPIC. Fueron deplorables los ballets de Grecia, Australia y Rusia, y el mejor de todos, el de Estados Unidos.

El Ballet de las Américas cumplió con su objetivo de "presentar el colorido y la música de nuestras danzas tradicionales."[713]

Luis Bruno Ruiz también hizo un balance. Señaló que en ninguna parte del mundo se había presenciado tanta danza como en México, durante la Olimpiada Cultural. A partir del 19 de enero, con la actuación del Ballet de los Cinco Continentes, los teatros de la ciudad programaron danza. Uno de los espectáculos más importantes fue *La linterna mágica* de Checoslovaquia, que llegó a 200 funciones.

Entre todos los grupos, destacó al Ballet Bolshoi y a la compañía de Cunningham, además del Ballet Africano, el Ballet de Antonio, el Ballet Zhok y la danza hispana de Pilar Rioja, Pimpo de Aguirre y Sonia Amelio. Los coreógrafos Michel Descombey y Maurice Béjart tuvieron, para él, la mayor trascendencia.[714]

Las cifras oficiales son impresionantes: 34 países participaron en el Festival Internacional de las Artes. Hubo un total de 153 actos, 86 internacionales y 67 nacionales (60 espectáculos internacionales y 24 nacionales; 26 exposiciones internacionales y 43 nacionales). El total de funciones proyectadas en teatros fue 1,821: 492 en el PBA y 1,329 en otros teatros. De ellas, se dieron a precios populares 100 en el PBA (dos por semana) y 900 en otros teatros. Las compañías dancísticas participantes fueron una de ópera y ballet (Ópera y Ballet de Budapest, internacional); 9 de danza clásica (6 internacionales, Nederlands Dans Theater, Ballet Nacional de Canadá, Ballet Nacional de Cuba, Ballet de la Ópera de Finlandia, Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París y Conjunto Griego de Danza Orchisis, y 3 nacionales, Ballet Clásico de México, Ballet para Niños y Pilar Rioja Concierto de Danza Española); 8 de danza moderna (5 internacionales, Ballet de Praga, Ballet de Martha Graham, Ballet de Merce Cunningham, Ballet Olímpico Idla, y Ballet del Siglo XX, y 3 nacionales, Ballet Nacional de México, Sonia Amelio y su Ballet de Cámara y Veinte Años de la Danza Moderna Mexicana); 11 de danza folclórica (9 internacionales, Antonio y sus Ballets de Madrid, Ballet Bayanihan, Ballet Español de Rafael de Córdova, Teatro y Danzas de España de Luisillo, Ballet Folklórico Yugoslavo Kolo, Ballet Folklórico Rumano, Ballet Africano, Ballet de las Américas y Ballet de los Cinco Continentes, y 2 nacionales, Ballet Folklórico de México, y Coros y Danzas Españolas; y el III Festival de Danza Clásica y Moderna (con 4 compañías).[715]

---

[713] Agustín Salmón, "La danza en la Olimpiada", *op*. *cit*.
[714] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de diciembre de 1968.
[715] Vinieron representantes de Alemania, Alemania del Este, Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Canadá, Cuba, Checoslovaquia, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Filipinas, Finlandia, Francia, Guinea, Gran Bretaña,

**7. En el tiempo de la Olimpiada Cultural**

La intensa actividad dancística que se desplegó en la ciudad de México durante 1968 marginó a varias compañías que, sin embargo, siguieron trabajando en otros foros, como los del OPIC, o hicieron giras nacionales e internacionales.

Además de su participación en el III Festival, el Ballet Clásico de México siguió dando funciones, como la del Teatro del Bosque para el Instituto Teresa de Ávila, dirigida a "la mejor preparación cultural de sus alumnas".[716] Dentro del Programa Cultural de las XIX Olimpiadas, en mayo dio dos funciones en Monterrey con las mismas obras presentadas en el Teatro del Bosque,[717] y luego en Aguascalientes; actuó después en el Teatro Ferrocarrilero, dentro del programa "Mes Olímpico Cultural de la Juventud Priísta", ante más de mil quinientos jóvenes. La finalidad del partido oficial era, según su lenguaje cantinflesco, "mostrar a la juventud las diversas facetas culturales, sociales y políticas del pueblo mexicano, con el propósito de que los jóvenes comprendan, de una manera objetiva, el desarrollo de tales actividades, lo cual redundará en su propio beneficio y a la vez en el de la sociedad".[718]

A raíz de esas funciones en el Ferrocarrilero, se abrió allí en mayo con el Ballet Clásico de México la Primera Temporada de Danza Clásica, considerada dentro del Festival Internacional de las Artes. Ese mes se presentaron *Las sílfides*, *El combate*, *pas de deux* de *Don Quijote* y *Divertimento*.[719]

---

Grecia, Holanda, Honduras, Hungría, Israel, Italia, Japón, México, Nicaragua, Perú, Polonia, Rumania, Suecia, URSS y Yugoslavia.

Relación general de los espectáculos internacionales (sólo danza). En el PBA: Antonio y sus Ballets de España (España), Ballet de la Ópera de Finlandia (Finlandia), Ballet de las Américas, Ballet de los Cinco Continentes, Ballet de Martha Graham (Estados Unidos), Ballet de Praga (Checoslovaquia), Ballet Español de Rafael de Córdova (España), Ballet de Merce Cunningham (Estados Unidos), Ballet Nacional de Canadá (Canadá), Ballet Nacional de Cuba (Cuba), Ballet Olímpico Idla (Suecia), Ballet Folklórico Rumano (Rumania), Ballet Folklórico Yugoslavo Kolo (Yugoslavia), Ballet del Siglo XX (Bélgica), Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París (Francia), Nederlands Dans Theater (Holanda), Ópera y Ballet de Budapest (Hungría), y Teatro y Danzas de España de Luisillo (España). En otros teatros. Teatro Iris: Ballet Africano (Guinea) yBallet Bayanihan (Filipinas). Teatro del Bosque: Conjunto Griego de Danzas Orchisis.

Relación general de los espectáculos nacionales: Ballet Folklórico de México, Sonia Amelio y su Ballet de Cámara, Pilar Rioja Concierto de Danza Española, III Festival de Danza Clásica y Moderna, Ballet para Niños. (Datos tomados de "Folleto México 68", Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Festival Internacional de las Artes. Conciertos, espectáculos y exposiciones en 1968 presentados por el INBA con la colaboración del Comité Organizador de la XIX Olimpiada. Relaciones y estadísticas, México, 1968.)

[716] "Funciones de ballet", en *Excélsior*, México, 26 de abril de 1968.
[717] "Olimpiada cultural", en *El Día*, México, 9 de mayo de 1968.
[718] "Funciones del Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 15 de mayo de 1968.
[719] Programa de mano del Ballet Clásico de México, Primera Temporada de Danza Clásica del Teatro Ferrocarrilero, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Teatro Ferrocarrilero, México, 25 de mayo de 1968.

En junio algunos bailarines de la compañía también actuaron en la opereta *El Conde de Luxemburgo* de Franz Lehar, en el mismo teatro.[720]

Mientras en México se desarrollaban los primeros espectáculos de la Olimpiada Cultural, en febrero el Ballet Independiente, con apoyo del OPIC, se presentó en el Colegio Our Lady of the Lake de San Antonio, Texas, durante los festejos de "*Salute to Mexico*". La crítica local aseguró que la compañía mexicana había tenido éxito en su debut, gracias a los bailarines talentosos, la selección musical y las obras originales. Éstas eran *Pastorela*, *Adán y Eva* ("pieza maestra en su tipo"), *Luzbel* (que no gustó del todo), *Canciones* ("lo mejor" por las "poéticas interpretaciones" de los bailarines) y *Líbrium* ("una de las pocas muestras originales y modernas de coreografía vistas en San Antonio recientemente").[721] Su función arrancó aplausos de "hasta diez minutos sin interrupción"; simultáneamente hubo una exposición de José Luis Cuevas, una muestra de artesanías y una conferencia de Álvarez Acosta.[722]

La relación del OPIC y el Ballet Independiente continuó, así como las funciones de esta compañía en las Casas de la Paz. En julio ambas instituciones presentaron en el Teatro Antonio Caso el estreno en México de una de las obras clave de Anna Sokolow, *Desiertos* (m. Edgar Varèse). La obra impresionó al público; "su asunto es de profunda psicología humana. Habla de la angustiosa soledad de los desiertos del alma" y ofreció "nuevos movimientos y actitudes de danza expresionista". Sokolow asistió al estreno de su obra bailada por Graciela Henríquez, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Valentina Castro, Anadel Lynton, Elsy Contreras, Lupe Ramírez, Ema Pulido, Raúl Flores Canelo, Efraín Moya, Raúl Aguilar y Fernando Moya.[723]

Raquel Tibol opinó que Sokolow había realizado un "trabajo casi escolar" con la compañía mexicana, y que *Desiertos* eran una "obra amarga" que cualquier optimista podría haber silbado, aunque "hubiera tenido que reconocer que la creadora de ese ballet había derrochado pasión, sinceridad creadora y los más profundos conocimientos de los valores fundamentales del ballet expresionista".[724]

---

[720] "*El Conde de Luxemburgo*, en el Ferrocarrilero", en *Excélsior*, México, 23 de junio de 1968.
[721] Tom Nickell"s, "Ballet Independiente Outshines „name" Groups", en *San Antonio News*, San Antonio, Texas, 21 de febrero de 1968.
[722] "El Ballet Independiente triunfa en Estados Unidos", en *El Heraldo de México*, México, 26 de febrero de 1968.
[723] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 2 de julio de 1968.
[724] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., p. 31.

Una vez concluida la Olimpiada Cultural, Gladiola Orozco logró que el bailarín y maestro Robert North, integrante de la compañía de Martha Graham, permaneciera en México por casi un mes impartiendo gratuitamente clases al Ballet Independiente.

En marzo el Ballet Nacional, con coreografía de Bravo, Fandiño y Castro, hizo un montaje con un numeroso reparto (más de cien artistas) y ante un público masivo para la 15 Feria del Hogar, que anualmente se realizaba en el Auditorio Nacional. Presentaron *Del tianguis a la feria* o *¡Tianguis!* (libreto Emilio Carballido, dirección Fernando Wagner; m. Carlos Chávez, Carlos Jiménez Mabarak, Jacques Offenbach y Silvestre Revueltas; esc. Antonio López Mancera; vest. Bertha Mendoza de López), que le dio oportunidad al BNM de llegar a "las grandes masas populares", lo que le resultaba imposible en otras condiciones.[725]

En mayo esta misma compañía se presentó en el Teatro del Bosque para la Sociedad de Alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, con *Viva la libertad, Bernarda, Amor para Vivaldi, Silencio en voz alta* y *Comentarios a la naturaleza*.[726]

En junio y julio el BNM dio seis funciones en el Teatro de la Ciudad Universitaria, anexo a Arquitectura. Entonces Alberto Dallal escribió sobre la compañía, que había hecho "un esfuerzo semejante al sacrificio" para sobrevivir al proceso de transición del nacionalismo a "la universalización". A pesar del "letargo general" del medio dancístico, el BNM había mantenido formas y conceptos, lejos de "la danza comercial o del fácil folclorismo", y se conservaba actualizado en los sucesos del mundo danzario. Aunque existía "negligencia de gran parte del público", las funciones del BNM en la UNAM se daban "en un momento propicio para que la comprensión y el placer de ver se transformen en cultura". Dallal cifraba sus esperanzas en que el vigor que requería la danza moderna mexicana pudiera surgir del interés de los universitarios.[727]

El BNM repuso en esas funciones *Calidoscopio* de Fandiño, con un texto que obligadamente señalaba influencias de compañías internacionales, como la de Merce Cunningham: "Todo movimiento es una experiencia sensorial en la que la atmósfera creada por los cuerpos influye al espectador haciéndolo participar en la danza"; *Dúo del absurdo* de Raquel Vázquez; *Ludio* de Gloria

[725] "Artistas del momento en *Del tianguis a la feria*", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1968.
[726] Manuel Mejido, "Arsénico y encaje", en *Excélsior*, México, 27 de abril de 1968.
[727] Alberto Dallal, "El Ballet Nacional de México", en *Gaceta UNAM*, vol. XVI, nueva época, núm. 12, México, 15 de junio de 1968.

Contreras, y *Amor para Vivaldi* de Bravo, con el texto "El amor es la libre elección de un vértigo", de Octavio Paz.[728]

Tras participar en agosto y septiembre en el espectáculo *Veinte años de la danza moderna mexicana*, en octubre el BNM partió a otra gira por universidades y teatros de California, donde presentó *Juego de pelota*, *Dúo del absurdo*, *Ludio*, *Calidoscopio*, *Comentarios a la naturaleza*, *Amor para Vivaldi*, *Refrán del soñador* y *Acertijo*. Los bailarines fueron Luis Fandiño, José Mata, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Miguel Añorve, Federico Castro, Víctor Schettino, Guadalupe Trejo, Pilar Guardia, Guillermo Ruiz, José Luis Álvarez, Jorge Navarro y Norma Moreno. La dirección fue de Bravo, la dirección de escena de José Cuervo y la administración estuvo a cargo de Fandiño.[729]

En el *San Francisco Chronicle* se publicó una nota sobre dichas funciones; afirmaba que las obras del BNM podrían haberse originado en Estados Unidos, pues se notaban las influencias de Graham, Limón, Sokolow y otros, producto de una consciente asimilación por el intercambio entre ambos países. Al cronista le parecía que el BNM no estaba listo para ser lanzado internacionalmente, que sus bailarines requerían una mejor técnica para desarrollarse apropiadamente, que las obras eran "todo movimiento y diseño (no simbólicas o dramáticas)" y que los coreógrafos utilizaban motivos recurrentes y repetición de secuencias. Para él, *Amor para Vivaldi* no estaba lo suficientemente trabajado para presentarlo en un foro y los movimientos de *Comentarios a la naturaleza* parecían hechos para bailarines ortodoxos de danza clásica.[730]

Sin embargo, el BNM triunfó en los foros en que se presentó; incluso, en México se le dedicó un "inspirado poema":

> Ballet. Extraordinario fue el éxito del Ballet Nacional en Estados Unidos
> Crónica
> Según datos recibidos
> de críticos distinguidos
> nuestro Ballet Nacional
> obtuvo un triunfo cabal
> en los Estados Unidos.
> Guillermina Bravo, ahora,

[728] Programa de mano del Ballet Nacional de México en la Universidad, primera temporada 1968, Difusión Cultural UNAM, Teatro de la Ciudad Universitaria (anexo a Arquitectura), México, 27 a 29 de junio y 4 a 6 de julio de 1968.
[729] Programa de mano del Ballet Nacional de México, San Leandro Concert Association, Chabot College Auditorium, Hayward, California, 18 de octubre de 1968.
[730] R.P.C., "Innovative"s Mexican Ballet at UC", en *San Francisco Chronicle*, San Francisco, California, 21 de octubre de 1968, p. 47.

logró como directora
otro triunfo más que alabo
de los muchos que atesora:
¡Bravo! Guillermina Bravo.
Tomás Perrin[731]

Otros espectáculos de 1968 fueron las actuaciones del Ballet Español de Margarita Gordon en el Teatro Antonio Caso (febrero); Pilar Rioja en la Pinacoteca Virreinal (abril), que luego salió de gira por Europa,[732] y Sonia Amelio en la Casa del Lago (junio).[733]

Dos nuevas propuestas se hicieron en febrero y junio. La primera fue la presentación de ballet clásico, *Prisma de cuatro facetas*, espectáculo de Juan Alberto Cotto con supervisión de Raymunda Arechavala. En cada faceta del amor se retomaba una obra del repertorio clásico: el amor puro con el primer acto de *Giselle*, el amor duradero con *Crescendo*, el amor superfluo con *Los millones de Arlequín* y el impulsivo con *Don Quijote*, todo con coreografía de Cotto e interpretación de él mismo y Arechavala.[734] En junio se anunció que el asesinato de M. Luther King sería bailado por el ballet de Joaquín Palmeros, una obra inspirada en el poema "Dolor por la muerte de un negro" de Manuel Aguilar de la Torre. Se presentaría en Ciudad Universitaria, la Escuela Normal de Maestros, la Escuela de San Carlos y el Centro de Humanidades de San Ángel.[735]

[731] Tomás Perrin, "Hoy y mañana", en *Excélsior*, México, 7 de noviembre de 1968.
[732] "Recital de danza", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1968.
[733] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 8 de junio de 1968.
[734] Programa de mano de *Prisma de cuatro facetas*, 17 y 24 de febrero de 1968, en *Revista Tlatelolco*. *Teatro Antonio Caso*, Una nueva Casa de la Paz, año 3, núm. 1, CONAPROC, México, 12 a 25 de febrero de 1968.
[735] "El asesinato de Luther King en ballet, aquí", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 6 de junio de 1968.

## XIV. Cambios en la danza clásica nacional

### 1. Adiós del Ballet Concierto de México

Luego del receso que tomó el BCM en 1968, en febrero del siguiente año inició actividades presentándose a beneficio de la Sala de Pediatría del Hospital Central, en el Teatro de la Paz de la ciudad de San Luis Potosí. Dio la versión completa en tres actos de *Coppélia* (versión Segura, m. Léo Delibes, esc. Antonio López Mancera, vest. y tocados Marcela Isunza), y en el segundo programa, *Grand pas de quatre, Vals* (c. Segura, m. Johann Strauss), *pas de deux* de *Don Quijote, pas de deux* de *El corsario, Conflicto* y *Tragedia en Calabria*.

Los cambios más importantes del reparto estaban en las figuras principales. Alicia Pineda había dejado la compañía y ahora Hilda Vilalta ocupaba su lugar; se había incorporado la bailarina de danza moderna Lucero Binnquist; el resto de los bailarines eran Francisco Araiza, Elena Sustaeta, Cora Flores, Rosa Bracho, Flavio Zarzoza, Eva Nellie, Luis Caracas, Fernando Valdés, Lucía Torres, Jesús Burgos, Blanca Falvo, Victoria Torrijos, Rosa Gómez, Andrea Gabilondo, Angelina Morales, Georgina Salazar, Gloria Fernández y Bruno Paz. El director de escena era Hermann Wilhelm; los maestros, Nelsy Dambre, Guillermo Keys y el canadiense recién llegado a México Georges Berard,[736] quien ese mismo año fundaría el Ballet de Aguascalientes.

La función era parte de una larga gira que llevaría al Ballet Concierto a los Juegos Florales de Mazatlán, actuación que sería la última de la compañía. Su desaparición se debió a numerosas causas; una de ellas, la falta de apoyos oficiales, que hasta entonces había logrado sortear. Aun sin ellos, con su trabajo había reunido más público que el Ballet Clásico de México, como se comprobó en los Festivales del INBA, en los que el Ballet Concierto llenaba la sala, mientras que con la compañía "oficial" sólo se ocupaba una tercera parte. Viendo esa situación, Felipe Segura continuamente retaba ("torturaba", según sus palabras) a Clementina Otero para que distribuyera el subsidio entre ambas compañías, con lo cual le demostraría que la suya podía tener un mayor desarrollo, pero nunca lo logró.[737]

Otra causa fue que Segura concentraba sus esfuerzos en la escuela que dirigía y en la que impartía clases. Era la misma que había fundado Sergio Unger en Hidalgo 61, quien al retirarse se la dejó al director del BCM. La escuela daba seguridad y estabilidad a Segura, además de que era un

---

[736] Programas de mano del Ballet Concierto de México, presentado por el Club Sertoma de San Luis Potosí, A.C., en colaboración con el Patronato del Teatro de la Paz, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 8 y 9 de febrero de 1969.
[737] Alejandrina Escudero, *op. cit*., p. 190.

importante centro de formación en el ballet mexicano. Hacia 1969 cerca de 200 alumnos acudían regularmente a sus clases.

Una causa más fueron los conflictos dentro del grupo, por competencia entre bailarines, algunos de los cuales mostraron carecer de disciplina y compromiso. Todo ello orilló a Segura a terminar abruptamente la gira de 1969, para regresar a la ciudad de México y desintegrar la compañía.[738] Al poco tiempo recibió la invitación de Amalia Hernández para incorporarse al equipo de trabajo del BFM.

En sus casi 17 años de vida, el Ballet Concierto de México hizo grandes aportaciones a la danza del país gracias al esfuerzo de sus integrantes, de su fundador Sergio Unger y de su incansable director Felipe Segura. Fue la primera compañía mexicana que presentó versiones completas de obras del repertorio tradicional del ballet y obras con nuevas temáticas; fue espacio de trabajo para todos los bailarines, maestros y coreógrafos de la especialidad, quienes encontraron en ella una posibilidad de formación, desarrollo y experimentación, por el ambiente de apertura que prevaleció; fue centro de reunión de compositores, diseñadores y balletómanos, que trabajaron en conjunto. Desplegó una enorme labor de difusión, llevó la danza clásica a la televisión y a foros de todo el país en larguísimas giras a los lugares más recónditos, con lo que ayudó a la creación de un público seguidor de este arte, además de las exitosas temporadas en el PBA y diversos foros de la ciudad de México; dotó de bailarines y coreógrafos experimentados a compañías de todos los géneros, y aun, dio origen al Ballet Clásico de México. En suma, el Ballet Concierto de México dejó fundamentales enseñanzas en el renglón artístico y organizativo, que dieron sus frutos en las nuevas generaciones del ballet mexicano; al desaparecer, dejó a la compañía oficial en posición hegemónica, sin competencia en el campo dancístico.

## 2. El Ballet Clásico de México, estabilidad y hegemonía. Dos años, tres directores artísticos

Una vez terminada la "fiebre dancística olímpica" y logrado el total reconocimiento del Ballet Clásico de México por el INBA, en 1969 la compañía tuvo numerosas actividades: dio más de cien funciones, número alcanzado por primera vez por una compañía mexicana[739] (de danza clásica, porque el BFM daba muchas más).

El 20 de enero inició en el Teatro del Bosque las funciones escolares para alumnos de primarias y secundarias capitalinas, con *Grand pas de quatre*, *pas de deux* de *Don Quijote* y *La fille mal*

[738] Felipe Segura en *ibid*., pp. 189-194.
[739] Programas de mano del Ballet Clásico de México, V Festival de Danza, PBA, México, 4 al 8 de abril de 1970.

*gardée*,[740] que hasta mayo llegaron a 40, con un público de 1,200 niños en cada una.[741] En marzo se presentó en los Domingos Populares de la Cultura, que de nuevo se programaron en el Teatro del Bosque.[742]

El 2 de abril la compañía oficial actuó en el Parque Florencio Antillón de la Presa de la Olla en la ciudad de Guanajuato, con *El lago de los cisnes*, *El combate* y *Las sílfides*, acompañada por la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, como parte del programa general artístico de la Semana Cultural organizada por el gobierno estatal.[743] El mismo mes apareció en otro Domingo Popular de la Cultura;[744] en la XI Feria Cultural de San Marcos de Aguascalientes, en el Teatro Morelos, con *Las sílfides, pas de deux* de *El corsario, Bachianas* y *El combate*;[745] y en Saltillo para los festejos del 75 aniversario de la fundación de la Escuela Normal de Coahuila.[746] Esas funciones sumaron más de diez, aparte de tres programas de televisión grabados por el Canal 8,[747] y la del puerto de Veracruz para la coronación de la "Azucena de Mayo, reina de las flores".[748]

En la primera mitad del año la compañía asistió a un curso impartido por Aurora Bosch, bailarina y maestra del Ballet Nacional de Cuba; en mayo y junio actuó en el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA.

Siguió una temporada de estrenos en el PBA, donde compartieron créditos con las Percusiones de Estrasburgo, seis músicos que tocaban 140 instrumentos, que gracias a la embajada francesa habían tomado parte en el VII Festival de Música Contemporánea del Conservatorio Nacional de Música.[749]

El debut con el Ballet Clásico de México fue el 18 de julio, con la sala del PBA totalmente llena, pues se había convocado a la "alta sociedad" y a la colonia francesa de la ciudad, además de los públicos seguidores de la danza y la música. Se presentaron tres obras del coreógrafo francés Manuel Parrés (1925), procedente del Ballet de la Ópera de París, que en 1956 había obtenido renombre internacional como coreógrafo y a partir de entonces había recibido numerosos premios.

---

740 Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 10 de febrero de 1969.
741 "Entusiasma a los escolares el Ballet Clásico", en *El Sol de México*, México, 23 de marzo de 1969.
742 Programa de mano de Domingo Popular de la Cultura, Teatro del Bosque, México, 9 de marzo de 1969.
743 "Ballet en el INBA", en *La Prensa*, México, 30 de marzo de 1969.
744 "Mañana el Ballet Clásico de México en el treceavo Domingo Popular", en *La Prensa*, México, 26 de abril de 1969.
745 Programa de la XI Feria Cultural de San Marcos, Teatro Morelos, ciudad de Aguascalientes, abril de 1969.
746 Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 5 de mayo de 1969.
747 "Ballet Clásico de México", en programa de lujo del IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 6 de mayo de 1969.
748 Sección Sociales de *El Dictamen*, puerto de Veracruz, 26 de mayo de 1969.
749 "Debut de las percusiones de Estrasburgo y el Ballet Clásico de México, hoy", en *El Nacional*, México, 16 de julio de 1969.

Las obras que remontó fueron *Estudios coreográficos* (c., esc. y vest. Parrés, m. Maurice Ohana, estrenada en 1963 para el Festival de Estrasburgo) con cuatro estudios: "Diálogos del grupo bailable con las percusiones, Poema de soledad sobre el fondo de bombos tersos que traducen el rumor de la multitud en desfile, Sobre el ritmo obstinado de los platillos chinos –bordados– bailables de carácter clásico y El diálogo del primer estudio vuelve. Juego de réplicas. Arrebato de la muchedumbre por el júbilo del movimiento. Descensión gradual de la calma nocturna...".

La segunda obra fue *Ocho invenciones* (c., argumento y esc. Parrés, m. Miloslav Kabelac, estrenada en 1965 en el Teatro Municipal de Estrasburgo), que coincidía en su tema (el Minotauro) con la obra que Waldeen había presentado con la compañía un mes antes. Tenía ocho cuadros: *Corales*, *Giubiloso*, *Recitativo*, *Lamentoso*, *Danza*, *Scherzo*, *Arias* y *Diabólico*.

Y la tercera, *Tríptico* (1969, c., esc. y vest. Parrés, m. Edgar Varèse), con tres partes: Juegos, El ritmo de la pareja e Ionisación.

El reparto fue el mismo del IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA (mayo de 1969), más Sylvie Reynaud, Laura Lojo, Robert Rodríguez, Sofía Espinosa y Oswaldo Rivas.[750] La novedad fue Víctor Moreno, encargado de la dirección artística, además de ser el maestro de la compañía.

Ninguna de las obras de Parrés, según Jaime O‟Farril L., era interesante por su estilo o composición; en las tres, la tarea del coreógrafo había sido "desplazar a los bailarines de un grupo a otro, dejándolos de tal manera colocados cada vez, como si fueran las figuras de un cuadro. Y cada uno de estos cuadros debe ser armonioso entre sí y debe contribuir a la armonía total del conjunto". Esto era "la esencia" de la obra.[751]

David Negrete opinó que la compañía mexicana había lucido muy bien con las obras del coreógrafo francés, las cuales, con su "aparente sencillez", tenían "complicaciones si no extraordinarias, sí molestas". Al igual que Béjart, Parrés no utilizaba el gesto ni las convenciones del ballet clásico (salvo las zapatillas de punta). Los músicos eran unos virtuosos y si en su temporada no habían sido muy aceptados porque su arte no era conocido y sí "muy contemporáneo", con la compañía mexicana mucha gente los había escuchado.[752]

---

[750] Programa de mano de Las Percusiones de Estrasburgo y el Ballet Clásico de México, Manuel Parrés, PBA, México, 18, 19 y 21 de julio de 1969.
[751] Jaime O‟Farril L., "Conciertos coreográficos en el Teatro de Bellas Artes", en *Impacto* núm. 1014, México, 21 de julio de 1969, p. 58.
[752] David Negrete, "De música y danza. Las Percusiones de Estrasburgo", en *El Heraldo de México*, México, 21 de julio de 1969.

Eloísa R. de Baqueiro señaló el gran acierto del Ballet Clásico de México de trabajar con las Percusiones de Estrasburgo. *Estudios coreográficos*, escribió, era una obra de "movimientos libres, emanados del ritmo impecable de los instrumentos", donde Sonia Castañeda y Francisco Martínez destacaban. La obra más "interesante" había sido *Invenciones*, en la cual se exaltaba "lo primitivo y carnal, pero sin buscar ninguna expresión erótica"; ahí Laura Urdapilleta y Jorge Cano lucían muy bien. *Tríptico* era "danza pura, donde lo fantástico hace irrupción en el ballet, que se convierte en una operación mágica".[753]

Luis Bruno Ruiz, por su parte, dijo que *Estudios coreográficos*, "modalidad de *avant garde* francesa", tenía bases firmes de la danza académica, en tanto que en *Invenciones* Cano bailaba con gran fuerza y en *Tríptico* las nuevas bailarinas de la compañía se habían lucido.[754]

La opinión de Laura García Renart fue que el espectáculo debió haberse quedado en música y escenografía, olvidándose de la danza, pues era bastante "burda en la idea y catastrófica en la ejecución"; si la compañía mexicana salía "del límite de sus mediocres „sílfides" o cualquier otra de sus consabidas puestas", quedaba "en el ridículo más lastimoso". En relación con la coreografía dijo que había "torpezas de mal gusto, banalidad en puntas, pesadez y falta de imaginación"; los "brinquitos, contorsiones-retortijones" sólo habían desviado la atención de la música.[755]

Todo lo contrario pensaron Elisa Kahan y Carmen G. de Tapia. Para la primera, el Ballet Clásico de México se había compenetrado con la danza de Parrés logrando "movimientos de intensidad con la magnífica colaboración de los seis percusionistas".[756] Tapia sostuvo que el programa había sido un rotundo éxito del INBA y Clementina Otero; que en *Estudios coreográficos* (muy bien bailado por Castañeda y Martínez) tiempo, espacio y movimiento estaban en "tácito acuerdo con el carácter de la música"; el "espléndido montaje" de *Invenciones* conjuntaba "drama, pasión, ritmo y estética" con unos bailarines "disciplinados a una técnica precisa y rigurosa".[757]

A mediados de agosto el Ballet Clásico de México actuó en un Domingo Popular de la Cultura en el Auditorio Nacional;[758] el día 21 inició su gira para dar funciones en el Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato, con el patrocinio del Departamento de Cultura de la Universidad de Guanajuato, a

[753] Eloísa R. de Baqueiro, "El Ballet Clásico de México y las Percusiones de Estrasburgo", en *El Nacional*, México, 21 de julio de 1969.
[754] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de julio de 1969.
[755] Laura García Renart, "De música. El Ballet Clásico de México", en *El Día*, México, 25 de julio de 1969.
[756] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 26 de julio de 1969.
[757] Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción. Brillante actuación del Ballet Clásico de México", en *El Universal*, México, 29 de julio de 1969.
[758] "El Ballet Clásico de México mañana en el Auditorio Nacional", en *La Prensa*, México, 15 de agosto de 1969.

cargo del ingeniero (título del que siempre se ha acompañado su nombre) Salvador Vázquez Araujo. Luego de su actuación un cronista local opinó que, si bien el público estuvo "encantado", el Ballet Clásico de México "no es el mejor indudablemente, del INBA, habiéndonos dado la impresión de que se trata de estudiantes destacados que están haciendo sus primeras presentaciones, aunque algunos de ellos, las primeras figuras, tienen seguramente mayor experiencia".[759] La compañía continuó su gira por Aguascalientes, donde tomó parte en el Programa Cultural de la XII Feria de San Marcos, en el Teatro Morelos.[760] Siguieron Reynosa y Guadalajara, con *El lago de los cisnes, Las sílfides, El corsario, Encuentros, Grand pas de quatre, Don Quijote, Bachianas, Danzas españolas, Variaciones, Huapango* y *La Bayadera*.[761] En todas las ciudades obtuvo grandes éxitos; terminó la gira en el Teatro Degollado de Guadalajara a principios de septiembre, donde de nuevo Laura Urdapilleta recibió un homenaje del estado de Jalisco.[762]

En septiembre la compañía inauguró con varias temporadas el Teatro de la Danza en la Unidad Artística y Cultural del Bosque; tres meses después participó en la Semana de la Cultura organizada por la Facultad de Letras de la Universidad Iberoamericana, como representante del INBA.[763]

El Ballet Clásico cerró el año con 17 funciones de *El Cascanueces* en diciembre en el Auditorio Nacional para escuelas primarias, ante diez mil niños en cada una.[764] Estas temporadas infantiles eran parte de un programa instrumentado por la SEP y secundado por Clementina Otero. Su interés en ese trabajo provenía de treinta años atrás, cuando había fundado el Teatro Infantil de Bellas Artes.[765]

Conformaban la compañía Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez, Socorro Bastida, Alicia Pineda, Noé Alvarado, Carlos López, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Carmen Olvera, Joyce Vives, Martha Pimentel, Sylvie Reynaud, Hilda Guzmán, Laura Lojo, Gloria Macías, Mireya List, Elena Carter, Laura Casas, María Acevedo, Sofía Espinosa, Ana Smith, Leonor Medina, Patricia Gómez, Rosa María González, Oswaldo Rivas, Guillermo Valdez, Carlos Delgadillo, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Víctor Salas, Alfonso Rosseau, Raúl Santillán y Fidel Herrera. Dirección general, Clementina Otero; asistente de dirección, Fernando

---

[759] Arturo González G., "Gran calidad e inspiración en el nuevo grupo de ballet que nos envió el INBA", Guanajuato, 26 de agosto de 1969.
[760] "Vuelve triunfal el Ballet Clásico de México en el Teatro Morelos para fines de este mes", en *El Sol del Centro*, Aguascalientes, 12 de agosto de 1969.
[761] Cartel del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, Ballet Clásico de México, Teatro Morelos, Ciudad de Aguascalientes, 28 al 30 de julio; y "Gira del Ballet Clásico de México", en *Novedades*, México, 5 de septiembre de 1969.
[762] "Reconocimiento de Jalisco a Laura Urdapilleta", en *El Sol de México*, México, 11 de septiembre de 1969.
[763] "Actuación del Ballet Clásico", en *Novedades*, México, 3 de diciembre de 1969.
[764] "Función del Ballet Clásico del INBA", en *Novedades*, México, 12 de diciembre de 1969.
[765] "Felices años 70", en *Novedades*, México, 31 de diciembre de 1969.

Cuéllar; *régisseur*, Jorge Cano; maestra de ballet, Aurora Bosch; jefe de producción, A. López Mancera; encargado de producción, Armando Gómez; director de escena, Juan González Amador; encargado de vestuario, Guillermo Gadda; relaciones públicas, Nieves Paniagua, y coordinador, Roberto Vallejo Muñoz. En estos momentos nadie ocupaba el cargo de director artístico.

Para este montaje se unieron numerosos estudiantes de la ADM al elenco: Martha Angulo, Juan Campos, Patricia López Hernández, Martha Paloma Escarsaga Acosta, Silvia Adriana Serra B., Elda Georgina Pérez, Elsa Leticia León A., Patricia Bravo Guevara, Juana Coronado B., Rubén Rodríguez T., Cecilia Appleton, Anabell Ángeles Gavito, Elvia Aurora San Martín Molina, Rosa Guadalupe Castillo B., Laura Patricia Vega Gil Chávez, Noemí Rodríguez García, Sol Gaxiola, Angélica Patricia Ávila Cervantes, Laura Victoria Velazco González, Leticia León Azcárate, Ana Cecilia Aguilera, Thelma Ruiz Aguayo, Rocío Verenice, Sandra Eugenia Chayel M., María Guadalupe Portillo Jaramillo, Ana Cristina Bernal Pérez, Gigi Fernández Vanegas, Mizart Gutiérrez Navarrete, Gina Patricia Muñoz Villegas, Eréndira Ayala Silva, Beatriz Martínez Vázquez, Rosa María Guerrero Corona, Zidia Orihuela, Adriana Velazco Villagrán, Patricia Godínez García, Adriana Martínez Vázquez, Asenté Ocaña Mallen, Martha Leticia Corral Puente, Rosa Aurora Ramírez Zamora, Vilma Margarita Ranero Barrera, María Xóchitl Sánchez Pérez, María del Sagrario Castilla H., Aurora Gloria Gutiérrez M., Bijou Fernández, Luz María Iglesias H., Rosa Aurora Ramírez Zamora, Dora Marcela Ferrer Romero y Alhine Fernández Vanegas.[766]

En esta reposición de *El Cascanueces*, debida a Jorge Cano, en alguna función apareció Aurora Bosch como El Hada de azúcar, lo que fue una "revelación"[767] aunque no superó a Urdapilleta;[768] incluso, se le mencionó como directora huésped de la compañía.[769]

En 1970, Bosch seguía impartiendo las clases; además, el Ballet Clásico recibió al maestro Miro M. Zolan, que fungió como director artístico durante el V Festival de Danza del INBA en 1970.

En tanto, algunos de sus bailarines participaban en las temporadas de ópera, como Noé Alvarado y Guillermo Valdez.[770] En abril la compañía se presentó en los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque[771] y en el V Festival en el PBA; en junio partió de gira por Toluca y

---

766 Programa de mano de *El Cascanueces*, Ballet Clásico de México y Academia de la Danza Mexicana, Departamento de Danza del INBA, Auditorio Nacional, México, diciembre de 1969.
767 John Fealy, "Danza. La nueva generación de la danza", en *Siempre!*, México, 15 de abril de 1970.
768 Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 24 de diciembre de 1969.
769 "Actuación del Ballet Clásico de México", en *El Universal*, México, 22 de diciembre de 1969.
770 Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 23 de marzo de 1970.
771 "El Ballet Clásico de México, mañana en el Teatro del Bosque", en *La Prensa*, México, 11 de abril de 1970.

cuatro ciudades de Coahuila, con *El lago de los cisnes*, *Bachianas*, *Concerto*, *El combate* y *Huapango*.[772]

En septiembre incorporó a su elenco a Gennadi Vostrikov, bailarín ruso recientemente asilado en México,[773] integrante del Ballet de Moiseyev que junto con Alexander Filipov (cuyo paradero se desconocía) desertó a su llegada, y así ocasionó la cancelación de las funciones de la compañía promovidas por la Asociación Musical Daniel y el INBA, luego de su estreno.[774] (Coincidentemente, en ese mismo septiembre Natalia Makarova, del Ballet Kirov, se había asilado en Gran Bretaña, de lo que se culpó a su *partenaire* Nureyev.)[775]

En octubre, con localidades agotadas y para cerrar "con toda brillantez el sexenio en lo que se refiere a las actividades de danza",[776] el Ballet Clásico de México tuvo temporada en el PBA con *La bella durmiente del bosque*, en la versión completa de tres actos (c. Petipa, esc. y vest. Antonio López Mancera). Fue remontada por Tulio de la Rosa (de regreso en México) y Jorge Cano, con la asesoría coreográfica de Clara Carranco; De la Rosa fungió entonces como director artístico invitado de la compañía y Cano, como *régisseur*.

Además del mismo elenco de 1969, se habían incorporado Héctor Salcedo, Gennadi Vostrikov, Rosa Zamora, Antonio Martínez, George Roussis y Gregorio Ortega. Ahora la maestra de ballet era Nelsy Dambre, quien actuaba en el papel de la Reina y fue homenajeada en una de las funciones.

Con la compañía participaron las alumnas de la ADM Gina Muñoz Villegas, Ana Cristina Bernal, Mercedes Grimaldo, Adriana Velasco Videgaray, Giselle Colás, Sherry Jean Downie, Eréndira Ayala, Misart Gutiérrez, María del Carmen Gutiérrez, Mónica Pizano, Pilar Arronte, Cecilia Lugo, Elda Pérez, Martha Muñoz, Martha Angulo, Cristina Mendoza, Ligia Escalante, Maribel Casas, Azaharia Rubio, Patricia Thomas, Vilma Ranero, María de Lourdes Duarte, Martha Isabel Chirino, Verónica Menéndez y Lina Gabriela Soto.[777]

---

[772] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1970.
[773] "Vostrikov forma parte del Ballet de la Ciudad de México", en *Excélsior*, México, 24 de septiembre de 1970.
[774] Se dijo que Vostrikov, quien formalmente pidió asilo ante la Secretaría de Gobernación, tenía un romance con la bailarina mexicana Cristina Llamas (supuestamente ex bailarina del Ballet Clásico y en esos momentos de cabaret, en la Zona Rosa). Más tarde se informó que Cristina Aguirre ayudó a escapar a Vostrikov, quien se casaría con su hermana Rita para asegurar su estancia legal en México. El ruso permanecía escoltado por un policía, pues el cónsul soviético en el país se había introducido a casa de Aguirre y Vostrikov debió encerrarse en un clóset. Sobre su compañero, Alexander Filipov, se desconocía el paradero y hubo versiones de que había viajado a Nueva York o bien, que estaba escondido en México. En "Se suspende la actuación del Ballet Ruso en México", en *El Universal*, México, 11 de septiembre de 1970; y María Guadalupe Santacruz, "La libertad esfuma el drama de Vostrikov", en *El Sol de México*, México, 3 de septiembre de 1970.
[775] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 28 de septiembre de 1970, p. 67.
[776] "Se estrenó ayer *La bella durmiente*, en Bellas Artes", en *El Día*, México, 7 de octubre de 1970.
[777] Programa de mano de lujo de *La bella durmiente del bosque*, Ballet Clásico de México, PBA, México, 6, 8, 10, 11, 13 al 15, 17 y 18 de octubre de 1970.

En *La bella*, según Luis Bruno Ruiz, destacaron las bailarinas Sonia Castañeda como Aurora, Sylvie Reynaud como El pájaro azul y su compañero Aurelio García; sin embargo, Francisco Martínez había perdido seguridad como Florimundo. Por su parte, Nelsy Dambre, en su papel de la Reina, había lucido como "una Ninette de Valois", porque representaba "toda una tradición de la danza clásica en México".[778]

Elisa Kahan escribió que *La bella* era un gran espectáculo infantil, cuyo vestuario e iluminación le dieron un sello de "alegría y ritmo de la función, que denotaban concienzudo ensayo y fue obvio que nada fue dejado al azar". Las primeras figuras Urdapilleta, Castañeda, Benavides, Martínez y Cano se habían distinguido, además de las bailarinas Alicia Pineda, Martha Pimentel y Sylvie Reynaud.[779]

Precisamente esas primeras figuras recibieron en la penúltima función de *La bella* un homenaje del INBA; José Luis Martínez entregó una medalla por su trabajo en la danza a Urdapilleta, Castañeda, Cano, Benavides, Martínez y Pineda.[780]

A pesar de que era general el reconocimiento a estos bailarines, había quienes afirmaban, como Blanca Sevilla, que había faltado el tino de formar nuevas figuras de su nivel: Socorro Bastida carecía "absolutamente de gracia" y las estudiantes de danza todavía bailaban "sin coordinación"; sin embargo, se ponían las esperanzas en el ruso recién asilado. También se criticaba que López Mancera fuera el único escenógrafo y que no se invitara a otros pintores a realizar ese trabajo.[781]

En el mismo sentido, Kurt Hermann Wilhelm (quien había sido director de escena del BCM) escribió que el Ballet Clásico de México tenía el mismo reparto de dos años atrás y que con *La bella* se comprobaban "una vez más las pésimas condiciones" de la danza clásica mexicana. Debido a la escasez de "nuevos valores", las figuras "de hace diez años y más siguen forzosamente al frente de los elencos": se aplaudía a Urdapilleta y Castañeda, se "soportaba" a Bastida, Cano era lo único que quedaba "en pie" del "sector *partenaire*", pero habían pasado sus mejores días; "los antiguos buenos", Julio Martínez y Francisco Araiza, estaban refugiados en la televisión por las "mínimas oportunidades actuales de poder bailar clásicamente". Podía considerarse valores "nuevos" a Benavides (la mejor Aurora de la temporada entre las cuatro que hubo), a Alicia Pineda, a quien podía confiársele una función, y a Francisco Martínez, el único varón, que "sin perder su masculinidad, ha sabido darle la

---

[778] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 10 de octubre de 1970.
[779] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 14 de octubre de 1970.
[780] "Premio a la bailarina de ballet, Laura Urdapilleta", en *Diario de la Tarde*, México, 17 de octubre de 1970.
[781] Blanca Sevilla, "Ensayos. Penas y glorias del Ballet Clásico", en *El Heraldo de México*, México, 18 de octubre de 1970.

suavidad requerida a sus papeles". En cuanto al bailarín ruso, "luego de ver su desconcertantemente mediocre actuación hemos llegado a pensar que a lo mejor no se asiló, sino que lo dejaron acá por falto de condiciones danzarinas de calidad".

Sobre *La bella*, afirmó que la escenografía había sido acertada, no así el vestuario, la orquesta, ni su director. La presentación de la obra completa había puesto en evidencia a la compañía, pues era "demasiado grande" para su nivel artístico. No obstante, confiaba en que ese "único conjunto clásico de danza con que contamos en la capital, en el próximo sexenio sea más brillante al cambiar de dirección general y artística. Sus integrantes se lo merecen".[782]

A Carmen G. de Tapia también le pareció que la obra había sido demasiado ambiciosa para la compañía. Se dijo sorprendida por "la pobreza de la expresión estética del conjunto", aunque no de las estrellas (entre las que incluía al ruso asilado y a Bastida). Para ella, el grupo carecía de unidad de movimiento y de "concepto de ligereza y levedad"; incluso, en momentos parecía que los bailarines tenían "permiso para descansar".[783] Para otro cronista, la presencia de Vostrikov había contribuido a "dar mayor realce y proyección a la temporada", pues el escándalo por su asilo había tenido "repercusión mundial".[784]

Concluida la temporada en el PBA, *La bella* se presentó en el Auditorio Nacional con la intención de que la vieran 300 mil niños.

Para cerrar el año y el sexenio, como despedida a Clementina Otero, el 16 de noviembre de 1970 se presentaron en el PBA las cinco compañías más importantes de los géneros clásico y moderno: el BNM con *Amor para Vivaldi*, el Ballet Clásico 70 con *Adagio*, el Ballet Contemporáneo de la ADM con *Sueños*, el Ballet Independiente con *Invenciones* y el Ballet Clásico de México con *Las bodas de Aurora*.

Esta última compañía rindió en diciembre un homenaje a Otero, por "su brillante y desinteresada labor para beneficio de la danza", y a Antonio López Mancera, por "su esfuerzo para resolver los escollos en el campo de la producción durante el sexenio anterior" (el cambio de gobierno se había dado el 1º de ese mes). Laura Uradpilleta entregó a ambos una charola de plata ante funcionarios como Sergio Galindo (subdirector del INBA), Rafael Gaona (subdirector administrativo del INBA), Nieves Paniagua (directora de la ADM y encargada de Relaciones Públicas del

[782] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical. Bellas Artes: Ballet Clásico de México, Orquesta Sinfónica Nacional", en *El Redondel*, México, 28 de octubre de 1970.
[783] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Enésima función de *La bella durmiente del bosque*", en *El Universal Gráfico*, México, 27 de octubre de 1970.
[784] "Danza. *La bella durmiente*", en *Hoy*, México, 31 de octubre de 1970.

Departamento de Danza del INBA); equipo de apoyo de la compañía como Fernando Cuéllar, Roberto Vallejo, Armando Gómez y Juan González Amador; los bailarines del Ballet Clásico de México y artistas de la danza como Amalia Hernández, Nellie Happee, Rosa Reyna y Xóchitl Medina.[785]

---

785 "Homenaje del Ballet Clásico a la señora Clementina Otero", en *El Heraldo de México*, México, 18 de diciembre de 1970.

### 3. Nuevos caminos: el Ballet Clásico 70 y el Taller Coreográfico de la Universidad

A finales de 1969 se empezó a hablar del Ballet México, que desde agosto trabajaba dentro de las instalaciones del BFM, y con el cual Nellie Happee reponía *Cuarteto*[786] (estrenada en 1968 por el Ballet Independiente). Más tarde se hizo referencia al próximo estreno de Gloria Contreras con ese mismo grupo, *Opus 32* (m. Bruno Maderna), en el que se mostraba "movimiento expresionista" con bases "clásicas" pero para temas "abstractos".[787]

Finalmente, el 15 de mayo de 1970 debutó el grupo con el nombre de Ballet Clásico 70, dirigido por Happee y subsidiado por Amalia Hernández y el BFM. Ese día, en el Teatro del BFM, estrenaron *Ángeles barrocos* (m. Vivaldi, esc. y vest. David Antón) y *Rasa Lila* (m. Jaques Charpentier, vest. Delfina Vargas), ambas de Nellie Happee; *Adagio* de Onésimo González (m. Joaquín Rodrigo, vest. Dasha); *Dúo* de Alvin Ailey (m. *Fix me*, vest. Dasha), y *Opus 32* (m. Bruno Maderna, vest. Roberto Cirou) y *Aguafuerte*, dedicado a Madame Nelsy Dambre (m. Gustavo Becerra, vest. Cirou), ambas de Gloria Contreras. Estas obras, además de una "introducción poética" de Fernando Becerril presentada entre cada una de ellas,[788] formaron el programa que se mantuvo durante todo el año en el foro del BFM.

Los bailarines eran Cristina Gallegos, Marisela Acosta, Azucena Álvarez, Flavio Zarzoza, Elsa Recagno, Ricardo Riebeling, Guillermina Sánchez, Onésimo González, Ruth Noriega, Patricia Romero y Dante Palomino. Diseño de iluminación, Roberto Cirou.[789]

Para Luis Bruno Ruiz *Rasa Lila* estaba "apegada a los momentos de angustia que vive el hombre"; *Adagio* había sorprendido al romper con "lo tradicional del movimiento a que nos tenían acostumbrados otros artistas", y las obras de Contreras eran "perfectos avances de la danza expresionista con técnica clásica".[790]

Estas coreografías motivaron los elogios de José Antonio Alcaraz, quien se refirió al amplio catálogo de Contreras, que incluía obras maestras y tenía "caracteres de excelencia, dada su impresionante solidez y –dentro de una natural unidad estilística– diversificación de orientaciones", por lo que renovaba su vocabulario y ampliaba su lenguaje. En *Aguafuerte* y *Opus 32* Contreras

[786] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 22 de diciembre de 1969.
[787] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de febrero de 1969, p. 83.
[788] La "Introducción poética" se presentaba entre las pausas del programa y estaba a cargo de Fernando Becerril (luego, de Alejandro Quijano), quien leía versos, a veces aludiendo a la siguiente obra que se presentaría. "Estas lecturas de poesía, que van –o vienen– del romanticismo a la actualidad" se utilizaban para los cambios entre cada coreografía y tenían la duración que éstos requerían. En F.M.G., "Ritmo y coreografía", en *El Nacional*, México, 26 de febrero de 1972.
[789] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro del BFM, México, 1970.
[790] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de mayo de 1970.

utilizaba la música con "especial tino", volviéndola "parte inseparable de la entidad estética, pulida y concisa, que es un ballet: su ballet". Para Alcaraz *Opus 32* era una de las obras más completas de Contreras, que en ella tomaba conciencia, proponía al espectador y testimoniaba su tiempo. (Años después Contreras habló de las motivaciones de *Opus 32*, que resultó ser "la crónica danzada de la matanza del 68" en México.[791]) Sobre los bailarines de esa obra, Alcaraz destacó a Cristina Gallegos como "plena de proyección dramática"; a Marisela Acosta, Azucena Álvarez y Patricia Romero como "admirables intérpretes jóvenes", y a Ricardo Riebeling y Dante Palomino por su "desempeño dinámico y contundente".

Alcaraz pronosticó que si seguía por la ruta trazada, el Ballet Clásico 70 se convertiría en un laboratorio que facilitaría el surgimiento de creadores y bailarines "que habrán de dejar vigorosa huella en la danza mexicana, que tan necesitada está hoy de renovación".[792]

El Ballet Clásico 70 fue uno de los cuatro grandes proyectos que en 1970 impulsaron Amalia Hernández y el BFM dentro de su sede. Los otros tres eran la continuación del Ballet de los Cinco Continentes; la creación de una Cinemateca de la Danza Internacional Folclórica, Clásica y Moderna; y, como se había anunciado en años anteriores, la formación de un Ballet Infantil profesional.

Sobre el nuevo grupo de danza clásica, Amalia Hernández escribió en su programa de mano inaugural que el objetivo de la fundación del Teatro del BFM era "constituir un centro creativo de arte que se consagre fundamentalmente a presentar espectáculos apoyados en las más recientes búsquedas y logros obtenidos en coreografía, diseños de escenografía y vestuario". Ésa era precisamente la línea que seguiría el grupo, con la participación de coreógrafos invitados mexicanos y extranjeros.

"Siguiendo hasta cierto punto los métodos tradicionales", el Ballet Clásico 70 retomaría, "por múltiples caminos, las experiencias que han hecho que la danza se aparte de las normas convencionales –de todas aquellas manifestaciones que acabarían por anquilosarla– y consiga, mediante un sentido profundamente humano, crear un lenguaje plástico acorde con las preocupaciones y la sensibilidad de nuestro tiempo".[793]

Según Nellie Happee, cuando le planteó a Amalia Hernández su deseo de dejar de viajar con la primera compañía del BFM en su calidad de asistente de dirección, porque sentía que se alejaba de "lo suyo", la danza clásica, Hernández le propuso la creación de "un grupo similar al del Ballet de

[791] Gloria Contreras, "Danza y sociedad", en *Memoria del Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza 1985*, vol. I, SEP-INBA, México, 1987, p. 24.
[792] José Antonio Alcaraz en *El Heraldo Cultural* núm. 257, México, 11 de octubre de 1970, en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, *op. cit*., pp. 891-893.
[793] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro del BFM, México, 1970.

Cámara, auspiciado por ella y dirigido por mí". El Ballet de Cámara había sido una cooperativa, "todos tomábamos las decisiones artísticas"; el nuevo grupo tendría una organización diferente.[794]

Ese grupo, el Ballet Clásico 70, fue resultado del proceso de expansión de la organización de Hernández; ya había hecho lo propio con las compañías Ballet de las Américas y Ballet de los Cinco Continentes, y ahora pretendía crecer en el terreno de la danza clásica.

En los documentos que registraron los objetivos del nuevo grupo se asentó que la danza moderna había permitido la "liberación" de la danza y la integración de sus elementos al ballet para "lo que pudiera llamarse un nuevo lenguaje total contemporáneo, aunque haya diferencias de acentuación en unas y otras direcciones". También, que el Ballet Clásico 70 buscaba crear un repertorio de obras contemporáneas de "danza clásico-moderna, mexicanas, latinoamericanas y norteamericanas"; conformar un "taller de búsqueda" en función de una "relación de trabajo creadora entre coreógrafos, bailarines y maestros"; el desarrollo individual de un reducido grupo de bailarines a partir del carácter de taller y de su trabajo con diversos coreógrafos; buscar una "obra creadora total" en la que participaran los integrantes del taller y artistas de otras disciplinas, y formar "un público exigente y estimulante" para darle vida a su espectáculo.[795]

En estos propósitos es evidente el interés por formar una organización diferente a la de las compañías tradicionales, con una mayor relación entre los integrantes, cuyo reducido número permitiría un manejo más sencillo (en giras y en adaptación a diversos foros, por ejemplo); asimismo, se ve la intención de promover la creación de nuevos públicos y de relacionarse con artistas de otras disciplinas.

Para diciembre de 1970 la coreógrafa venezolana Graciela Henríquez ya se encontraba trabajando con el Ballet Clásico 70 en la creación de *Juegos*, dedicada al doctor Raúl Bellón (m. Stravinsky, decorado Benjamín Villanueva), con los bailarines Ruth Noriega, Onésimo González, Bernardo Benítez, Alejandro Schwartz y Carlos López Magallón, quienes se habían integrado a la nueva compañía.[796]

Por otra parte, en 1970 era rector de la UNAM el sociólogo Pablo González Casanova; director general de Difusión Cultural, el filósofo Leopoldo Zea, y jefe del Departamento de Música, el compositor Eduardo Mata. Ellos tuvieron la sensibilidad de impulsar proyectos para los tres géneros

---

[794] Nellie Happee en Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, CENIDI Danza, INBA, México, 2000, p. 130. Hay documentos donde se ve que originalmente el Ballet Clásico 70 se llamaría Ballet de Cámara (*ibid*., p. 131).

[795] "Ballet de Cámara", documento mecanografiado, *cit*. en *ibid*., pp. 131-132.

[796] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 20 de diciembre de 1970.

dancísticos; el resultado fue la fundación del Taller Coreográfico y de lo que después sería el Seminario de Danza Contemporánea del BNM, y el apoyo al Ballet Folklórico de la UNAM, fundado en 1966 por Angelina Géniz.

En septiembre de 1970 se anunció que Eduardo Mata y el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM apoyaban la formación del Ballet de la UNAM, dirigido por Gloria Contreras.[797] El nombre que finalmente se le dio fue Taller Coreográfico de la Universidad; además de la UNAM, contó con diversos patrocinadores (particulares e instituciones) de la iniciativa privada.[798] La idea original del grupo, según Contreras, había sido de Héctor Azar;[799] ella regresó al país luego de haber mantenido durante ocho años, de 1962 a 1970, su propia compañía en Nueva York, The Gloria Contreras Dance Company.

Sus integrantes originales fueron su directora, coreógrafa, maestra y bailarina, Gloria Contreras; el director técnico administrativo, diseñador y acompañante musical, el uruguayo Claudio Goeckler; la maestra de ballet, Artemisa Pedroza; los bailarines mexicanos Raúl Aguilar y Cristina Gallegos, el uruguayo Diego Alberto y las norteamericanas Ann Axtmann, Janet Panetta y Susana Pedrick. Todos participaron en la preparación del Taller, cuya función inaugural se dio hasta principios de 1971.

El Ballet Clásico 70 y el Taller Coreográfico de la Universidad se constituyeron como grupos de cámara formados por bailarines de gran talento. El primero, bajo la dirección de Happee, reunió a varios coreógrafos; el segundo fundamentalmente presentó obras de su directora, Contreras. Ambas formaban la cabeza de la danza clásica moderna, que andaba nuevos caminos dentro del ballet y que dio importantes obras, con lo cual brindó una posibilidad más a sus artistas, público y críticos.

Durante la década que comenzaba, con el apoyo de Amalia Hernández y el BFM, por una parte, y de la UNAM, por la otra, ambos grupos abrieron espacios creativos y fuentes de trabajo para la danza clásica, difundieron sus propuestas innovadoras y se convirtieron en alternativas frente a la compañía oficial.

---

[797] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. II Temporada del Teatro de la Danza", en *El Universal Gráfico*, México, 24 de septiembre de 1970.
[798] Compañía Mexicana de Aviación, S.A.; Productores Unidos, S.A.; Necchi Mexicana, S.A.; Empresa de Construcciones Generales, S.A.; Carmen R. viuda de Contreras; Jaime Farell, y Centro Universitario Cultural, según programa de mano de la función inaugural del Taller Coreográfico de la UNAM, UNAM-Difusión Cultural-Departamento de Música e INBA-Departamento de Danza, Teatro Jiménez Rueda, México, 4 de marzo de 1971.
[799] Gloria Contreras en Ana María Longgi, "Viernes en el arte", en *El Heraldo de México*, México, 19 de marzo de 1971, p. 4.

## XV. Danza moderna en el cierre del sexenio

### 1. Ballet Nacional de México

El BNM abrió 1969 con la I Temporada de Danza de la Juventud en el Teatro del Bosque (febrero), con *Viva la libertad, Dúo del absurdo* ("danza en que se muestra cómo dos seres absurdos pueden llegar a la felicidad"), *Calidoscopio* ("una experiencia de movimiento en que la atmósfera creada por los bailarines debe incitar a los jóvenes a una interpretación personal") y *Comentarios a la naturaleza*.[800]

Luego de participar en el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA, el grupo empezó a preparar el segundo curso intensivo de danza moderna para bailarines profesionales del país, dirigido a la comunidad de la UNAM (estudiantes, profesores y empleados menores de 25 años), que constaba de 35 clases prácticas y cinco conferencias de maestros mexicanos y extranjeros.[801] Éste fue muy importante para el BNM, que con él avanzó hacia la entrada de la danza en la Universidad; era la única disciplina sin representación con un grupo profesional (salvo uno de danza folclórica, muy reciente y no profesional) y mucho menos en los estudios superiores.

Los cursos intensivos, con duración de un semestre, eran apoyados por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM (encabezada por Gastón García Cantú)[802] y abarcaban conferencias sobre vocación artística, teoría del arte, desarrollo de la danza en el siglo XX y composición coreográfica. Los maestros y conferencistas fueron, entre otros, Raquel Vázquez, Guillermina Bravo, Áurea Turner y Alberto Dallal. El fin que perseguía el BNM era "abrir cauces, disciplinada y planificadamente, a la gente joven; incitarla a ocupar los puestos del hacer dancístico" y sensibilizar a los jóvenes universitarios sobre las exigencias de la danza.

En 1970 se logró una mayor sistematización de la enseñanza de la danza, al exigirse que los alumnos de los cursos intensivos estuvieran estudiando la preparatoria o en la universidad, con el fin de garantizar un nivel cultural y académico. Se logró que esos estudiantes tuvieran una visión teórica-práctica de la danza.[803]

El 11 de julio de 1969 el BNM dio en el PBA una función privada con *Comentarios a la naturaleza*, *Calidoscopio* y el estreno de Guillermina Bravo, *Los magos* (m. Mahler, diseños

[800] Volante-programa de mano del Ballet Nacional de México, I Temporada de Danza de la Juventud, SEP, Teatro del Bosque, México, febrero de 1969.
[801] "Segundo curso de danza moderna", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 26 de mayo de 1969.
[802] Alberto Dallal, *La danza en situación*, Ediciones Gernika, México, 1985, p. 171.
[803] Alberto Dallal, "Danza. El semillero de la Calle 57", en *El Sol de México y la Cultura* núm. 22, suplemento dominical de *El Sol de México*, México, 2 de marzo de 1975, p. 6.

Guillermo Barclay), anunciada desde sus *Apuntes* y formada por cinco partes: *Se disfrazan*, *Apuntes para una marcha fúnebre*, *El renacer*, *Los comediantes* y *La vida*. En el programa apareció un texto sobre esta obra: "Los jóvenes son magos: para sus propios, misteriosos fines, desatan fuerzas de la naturaleza o de la sociedad. Transformistas, disparatados, amantes del amor y fascinados por la muerte heroica, los jóvenes son, también, quienes conducen el vehículo único de la vida".[804]

Siguió la segunda temporada del BNM en la UNAM, con las obras *Amor para Vivaldi*, *Daguerrotipos*, *Apuntes para una marcha fúnebre*, *Juego de pelota* y el estreno de Raquel Vázquez *Desiertos I, II y III* (m. Elizondo, realización técnica Rodolfo Sánchez Alvarado, diseños Henry Hagan), basada en el teatro de Beckett e intercalada en el programa. Con estas obras la compañía promovía "la penetración del espectador en las enigmáticas novedades del teatro de vanguardia".[805]

En septiembre el BNM participó en la temporada inaugural del Teatro de la Danza. En diciembre la escuela de Federico Castro, la Academia de Arte y Estética, dio una función en el Teatro del Bosque a beneficio del BNM, con varias obras, entre ellas *Landrú* (c. Castro, texto Alfonso Reyes, m. Rafael Elizondo).[806]

En enero de 1970 el BNM se presentó en Celaya dentro de las celebraciones del IV Centenario de la fundación de esa ciudad. Como Gene McDonald ya se había incorporado a la compañía, presentó su obra *Himno privado* (m. Aaron Copland, diseños José Cuervo), y se repusieron *Daguerrotipos*, *Juego de pelota* y *Calidoscopio*. En este momento McDonald aparecía como maestro del BNM, José Mata como el *régisseur* y Fandiño y Vázquez como los encargados de la administración.[807]

Dos meses después la compañía volvió a la UNAM, en su primera temporada de 1970, en el Teatro de la Ciudad Universitaria, anexo a Arquitectura. Presentó *Acertijo*; *Tenía que ocurrir*; *Ritos, suertes y mitos*, y *Los magos*, con Fandiño, Mata, Castro, Vázquez, Rossana Filomarino, Antonia Quiroz, Miguel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Guadalupe Trejo y José Luis Álvarez.[808] En abril el BNM participó en el V Festival de Danza del INBA; en julio inició su temporada de verano en el Teatro Julio Jiménez Rueda, con auspicio de la Dirección General de Difusión Cultural de la

---

[804] Programa de mano del Ballet Nacional de México, función privada, PBA, México, 11 de julio de 1969.
[805] Gabriela Medina Wiechers, "Danza. Ballet Nacional en la UNAM", en *La Capital* núm. 7, serie para coleccionistas, México, 3 de agosto de 1969, p. 67.
[806] Programa de mano de la Academia de Arte y Estética, Festival 69, Teatro del Bosque, México, 1 de diciembre de 1969.
[807] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Asociación de Universitarias Mexicanas Filial Celaya, celebraciones del IV Centenario de la Fundación de Celaya, Auditorium de la Escuela Preparatoria, Celaya, Guanajuato, 29 de enero de 1970.
[808] Programa de mano del Ballet Nacional de México, primera temporada 1970, Dirección General de Difusión Cultural UNAM, Teatro de la Ciudad Universitaria, anexo a Arquitectura, México, 31 de marzo a 11 de abril de 1970.

UNAM,[809] y en septiembre tomó parte en la II Temporada del Teatro de la Danza, cuando se discutieron ampliamente las "desnudeces" de la obra *Salomé*.

También en 1970 el BNM estrenó *Y un último deseo* (después *Serpentina*. *A Xavier Francis*) de Luis Fandiño, en el Teatro del BFM (percusiones y efectos sonoros Fandiño, diseños Barclay). Junto al título de la obra aparecía el texto de Jean-Paul Sartre: "El cuerpo, una vez que ha empezado, vive solo. Pero soy yo quien continúa, quien desenvuelve el pensamiento. Existo. Pienso que existo. ¡Oh, qué larga serpentina es esa sensación de existir! y la desenvuelvo muy desapacio".

En ese año Guillermina Bravo declaró que la búsqueda de la danza moderna y del BNM los había regresado a "la fuente de la vida. A la exaltación de la belleza de lo primitivo, a la poesía que rige la palpitación, el movimiento de los genes. A lo biológico". Ésta, consideraba, era una forma original de plantear "lo humano" y "penetrar al ser. Hacerlo hablar con la piel, dialogar con el lenguaje complejo del cuerpo". Para ella, el tema central de la danza era el ser humano; la danza moderna "estimulaba" el enfrentamiento consigo mismo y con los demás. Aunque "la esencia humana es universal", podía expresarse de diversas maneras, una de ellas era la del BNM, que se valía del idioma de los músculos y con la riqueza de seis coreógrafos, podía lograr la "libertad de expresión hasta hacer surgir del cuerpo del bailarín, entrenado, disciplinado rigurosamente, su propio arte".

La danza, agregaba Bravo, tenía un carácter de "divertimento", como vehículo para el placer, ya que "es un arte fundamentalmente sensorial, que arranca de la piel". Pero la danza moderna era "la vida llevada a una categoría artística" e implicaba el retorno a los orígenes: lo orgánico, lo biológico, lo animal, "ahí está la explicación de lo inexplicable" (contrario a "la mente y sus derivaciones"), como la pasión. Este regreso a lo fundamental era parte de un movimiento universal de búsqueda, en el cual el BNM "encajaba". Filomarino apoyaba lo anterior asegurando que "la danza tiene sus ventajas: no es un proceso *a priori*, sino la expresión de lo corporal, el manejo del cuerpo para manifestar, crear y dialogar con el público de un modo no intelectual".[810] Era, por supuesto, la reflexión del BNM sobre sí mismo y sobre su paso a la danza contemporánea.

## 2. Ballet Independiente

Por su parte, el Ballet Independiente mantuvo el apoyo del OPIC; en 1969 efectuó giras por Centroamérica y Cuba. En mayo participó en el Festival de Danza Profesional Clásica y

[809] "En el Jiménez Rueda, el Ballet Nacional", en *Cine Mundial*, México, 17 de julio de 1970.
[810] Guillermina Bravo y Rossana Filomarino en "El Ballet Nacional retorna a la fuente de la vida: Guillermina Bravo", en *Excélsior*, México, 17 de julio de 1970.

Contemporánea del INBA, y en noviembre inauguró el Teatro de Cámara del I.C.T.T. en Tampico, con *Pastorela, "Evita" y Adán, Desiertos, Cuatro en el foro* y *Líbrium*.[811]

En enero de 1970 Fealy fue el coreógrafo de la obra *Yo* de Vladimir Maiakowski, dirigida por Carlos Bribiesca (esc. Marco Antonio Trovamala), en el Teatro Hidalgo. Era la Compañía de Teatro y Danza Proteo, a la que pertenecían actores y bailarines egresados del INBA y la ANDA.[812]

En abril del mismo año el Ballet Independiente participó en el V Festival de Danza del INBA; en octubre y noviembre, en la II Temporada del Teatro de la Danza, y también en octubre, actuó en el Museo de la Ciudad, del DDF.[813] Además, Flores Canelo remontó *Líbrium* para el Conjunto Nacional de Danza de Cuba.

Según Tere Vargas, el Ballet Independiente mantenía vivas las tradiciones de México y hacía "experimentos con las técnicas del mundo de la danza moderna". Había permitido el nacimiento de la coreógrafa Graciela Henríquez y la expresión de ideas y danzas de Flores Canelo, con "sorpresas que deleitan, sin violentar, temas musicales, ritmos y color".[814] Henríquez, como ella misma ha afirmado, inició su trabajo creativo a partir del impulso de Flores Canelo, quien "tenía mucha fe en mí y me la transmitió, porque en menos de un año ya estaba haciendo mis primeras coreografías",[815] las cuales formaron parte del repertorio de la compañía y la condujeron a la madurez de su trabajo.

[811] "Semana de inauguración del Teatro de Cámara del I.C.T.T.", en *El Sol de Tampico*, Tampico, Tamaulipas, 8 de noviembre de 1969, p. 5-C.
[812] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 31 de enero de 1970.
[813] "Ballet en el Museo de la Ciudad", en *El Día*, México, 23 de octubre de 1970.
[814] Tere Vargas, "La plasticidad poética del Ballet Independiente", en *Novedades*, México, 29 de octubre de 1970.
[815] Graciela Henríquez, "En aquel salón tres. Raúl", en *El Financiero*, México, 5 de febrero de 1992, p. 37.

## XVI. Programación oficial 1969 y 1970: festivales, concursos y un nuevo teatro

### 1. IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea

Con el objetivo de contribuir al "desarrollo y la difusión del arte del ballet en nuestro país", el INBA organizó en el PBA el IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, en homenaje a Bach. Se abrió el 6 de mayo de 1969 con el Ballet Clásico de México, el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente, que bailaron obras con música de dicho compositor.

Para presentar el IV Festival (coordinado por Fernando Cuéllar), en el programa de lujo se reprodujo el texto que Lin Durán escribió para el BNM en agosto de 1967, donde afirmaba que el arte tendía "cada vez con más fuerza a ser cosmopolita" y ecléctico, y daba ejemplos sobre artistas que recurrían a diferentes fuentes para crear obras nuevas, experimentales y universales.

Como siempre, la compañía oficial tuvo más fechas en el Festival; esta vez presentaría dos programas en nueve días, para abrir y cerrar el ciclo. En tanto, el BNM y el Independiente sólo tendrían cuatro cada uno.

En el texto sobre el Ballet Clásico de México se reseñaba su historia desde 1963, cuando el INBA lo formó luego de una rigurosa selección y lo presentó por primera vez en noviembre bajo la dirección artística de Enrique Martínez. En 1964 había tenido como maestros y coreógrafos huésped a Martínez y Michael Lland; a finales del mismo año la compañía se había convertido en asociación civil y recibido una "entusiasta acogida por parte del INBA". El apoyo que éste le otorgó hasta 1967 consistió en la programación de temporadas, la más exitosa, la versión completa de *La bella durmiente del bosque*. A partir de 1968, "el INBA hizo del Ballet Clásico de México su compañía oficial en la especialidad".

Además de las funciones en foros del INBA, la compañía había dado otras en escuelas y en giras por el país, en Houston y en Grecia. Las obras de su repertorio eran "rigurosamente tradicionales" y "nuevas creaciones renovadoramente experimentales", además de *Tema y variaciones*, que Balanchine le había autorizado bailar, "lo que da a esta compañía un rango de primer orden".

El elenco del Ballet Clásico de México estaba formado por Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez, Socorro Bastida, Alicia Pineda, Carlos López, Noé Alvarado, Victoria Larrauri, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Carmen Olvera, Joyce Vives, Aurelio García, Martha Pimentel, Ricardo Riebeling, Hilda Guzmán, Mireya List, Elena Carter, Alejandro Schwartz, Gloria Macías, Laura Casas, Carlos Delgadillo, Guillermo Valdez, Isaías Mino y Lorenzo Hernández. Varios nombres, como Alicia Pineda (ex integrante del Ballet Concierto) y

Martha Pimentel (ex miembro de la Escuela Nacional de Danza), así como los de ex alumnos de la ADM, eran señal de los movimientos que se estaban dando entre las compañías y escuelas.

La dirección general estaba a cargo de Clementina Otero de Barrios; el director artístico y maestro de ballet, Víctor Moreno; el asistente de director y *régisseur*, Jorge Cano; jefe de producción, Antonio López Mancera; director de escena, Juan González Amador; coordinador, Roberto Vallejo Muñoz; relaciones públicas, Nieves Paniagua; iluminación, Edmundo Arreguín; tramoya, Moisés Arboleya; utilería, Santos Fiesco y Juan Pérez; realización de vestuario, Josefina Piñeiro y Gloria Morales; encargadas de vestuario, Micaela Hernández y Carmen Rascón, y jefe de foro, Leonardo Peláez. Atrás habían quedado los tiempos en que los propios bailarines tenían que desempeñar labores técnicas y de coordinación; ahora, gracias al apoyo del INBA, los profesionales se encargaban de ese trabajo y los bailarines se concentraban en el suyo.

En esas funciones participó la Orquesta Sinfónica de la Ópera de Bellas Artes, dirigida por su titular Jorge Delezé; el violín concertista, Daniel Burgos; el director huésped, Abel Eisenberg.

El primer programa del Ballet Clásico de México contenía *El lago de los cisnes* en la versión de Aurora Bosch (esc. y vest. A. López Mancera); *pas de deux* de *El corsario*; *pas de deux El cisne negro*; *Grand pas de quatre* también versión de Bosch; *Divertimento* y *Encuentro*.[816] El segundo programa estaba formado por las reposiciones de *Alusiones*, *Trío* y *Huapango*, además de los estrenos *Bachianas* de Nellie Happee (m. Heitor Villa-Lobos, vest. López Mancera); *Dúo* de Bodil Genkel (m. Tevi Avni, esc. y vest. García Ocejo, iluminac. Roberto Cirou), y el que concentró la atención y propaganda, *Tiempo entre dos tiempos*, con el que Waldeen volvía a los escenarios (m. Bach-Schönberg, vest. Dasha, móvil escultórico Po Shun Leong, plan de iluminac. Asa Zatz). Estaba dividido en cinco partes: *Humanidad*, *Primer dueto de amor*, *Juventud*, *Segundo dueto de amor* y *Final*. El texto que explicaba la obra dice:

El hombre de hoy vive en un tiempo entre dos tiempos: el pasado que ha dejado de ofrecerle soluciones a las complejidades de su vida tanto interior, como exterior, y el futuro que promete la satisfacción de sus necesidades y más altas potencialidades. Mientras tanto, la humanidad sigue en tortuoso, obscuro “laberinto” de represión y frustración en que el hombre y la mujer devienen extraños de sí mismos, tanto como de los demás, incapacitados para la integración a través del amor y la

[816] Programas de mano del Ballet Clásico de México, IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 6, 9, 10, 12 y 19 de mayo de 1969.

hermandad debido al poder monolítico –el Minotauro– que se encuentra en el corazón de la masa de la sociedad tecnológica.[817]

En sus funciones, según Luis Bruno Ruiz, el Ballet Clásico de México mostró sus "adelantos".[818] También Elisa Kahan afirmó que el nivel de la compañía había mejorado, así como sus "primabalerinas"; en *El lago* Urdapilleta había demostrado ser de las mejores entre todas las que habían participado en las varias versiones de la obra presentadas durante la Olimpiada Cultural. El "punto culminante" de la función había sido *Grand pas de quatre*.[819]

El integrante del Ballet Independiente John Fealy, quien publicaba agudas críticas en la revista *Siempre!*, escribió que el Ballet Clásico de México había presentado "más o menos coreografías originales": "los arreglos de Aurora Bosch sobre Ivanov para *Lago*; los arreglos de Bosch sobre Alonso sobre Lester sobre Perrot para *Grand pas de quatre*; los arreglos de Lland con algo de Balanchine sobre Petipa para *Divertimento* de *Raymonda*". Estaba seguro de que esas obras "viejas" se mantendrían muchos años más en el repertorio, y se imaginaba al "Primer Ballet Clásico de Marte bailando exactamente este programa, con una linda marcianita en el papel de Odette. Uff!!". Del cuerpo de baile dijo que era deficiente, sin unidad y que parecía no tener ganas de bailar; en cambio, los solistas y primeras figuras como Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Carlos López, Susana Benavides y Francisco Martínez habían estado acertados.[820]

De nueva cuenta hubo quejas por la Orquesta Sinfónica de la Ópera, que había estado "fatal de toda fatalidad",[821] o por el uso de grabaciones en lugar de música en vivo; sin embargo, en general el trabajo de la compañía fue aceptado.

El segundo programa del Ballet Clásico comprendía obras representantes de la "vanguardia de la danza académica en México".[822] *Bachianas* era resultado de la "maestría" de su coreógrafa, quien "siempre pone intensos y delicados sentimientos"; *Dúo* era "bellísimo por la naturalidad expresiva de los intérpretes"; *Huapango*, "remozada" y "siempre novedosa", y *Tiempo entre dos tiempos*, maravillosa obra que con "sobriedad y elegancia" enriquecía a la danza mexicana.[823]

---

[817] Programas de mano del Ballet Clásico de México, IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 2, 5, 7 y 9 de junio de 1969.
[818] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 11 de mayo de 1969.
[819] Elisa Kahan, "La música. Cuarto Festival de Danza", en *Novedades*, México, 1 de junio de 1969.
[820] John Fealy, "Cuarto Festival de Danza. Ballet Clásico de México", en *Siempre!*, México, 9 de julio de 1969, p. X.
[821] Alejandro Reyes, "Por nuestros teatros. Palacio de Bellas Artes", en *El Redondel*, México, 11 de mayo de 1969.
[822] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 14 de mayo de 1969.
[823] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de junio de 1969.

Hans Sachs escribió que en su segundo programa el Ballet Clásico de México llegó a "una venturosa culminación de éxito renovado" por su "superación técnica y estética" y por el estímulo que había dado a la creación. Dijo que *Dúo* fue "la obra más gustada", con "la pareja estelar" Urdapilleta y Noé Alvarado. *Huapango* era una "preciosa" obra "reverdecida". La "excelente producción" de Waldeen *Tiempo entre dos tiempos* había entusiasmado "por la gran habilidad para mover los conjuntos en escena", aunque el argumento era forzado.[824] Por su parte, Víctor Reyes criticó *Huapango* por ser una coreografía "tan moderna", que no se reconocía el huapango, y destacó el estreno de *Tiempo entre dos tiempos*.[825]

Para Eloísa R. de Baqueiro, el segundo programa fue un éxito por las "tendencias modernistas" incorporadas al repertorio, con las que se aprovechaban "las posibilidades del ballet clásico en expresiones de danza contemporánea". *Bachianas* denotaba la experiencia de Happee, en una obra "llena de juventud, de vida". En *Dúo* se había logrado la integración de música y danza utilizando "vigorosos simbolismos sensuales" en la pareja de bailarines, que dieron una interpretación de "intenso realismo". *Huapango* había sido de "gran belleza". En *Tiempo entre dos tiempos* Waldeen no había eludido los elementos de "índole sexual, alrededor de los cuales gira gran parte de la coreografía".[826]

Raquel Tibol destacó que todas las obras eran de mujeres con "una trayectoria artística importante y una concepción estética muy personal, que en nada se identifica o se hermana con la de sus colegas", por lo que en el segundo programa del Ballet Clásico de México era posible "confrontar estilos coreográficos" y "apreciar la ductibilidad de la compañía".

Consideró que *Huapango* era "danza-danza" brillante; que en *Dúo* se le daba la misma importancia a "los valores sicológicos y espirituales, el trasfondo poético" que a "los movimientos del cuerpo", y *Bachianas* tenía "un aire de amplitud y elegancia muy especial", si bien el tema estaba "en segundo término para hacer resaltar los valores de la danza pura" y manejaba "elementos sentimentales imprecisos". Al contrario, en *Tiempo entre dos tiempos* Waldeen utilizaba elementos mitológicos para expresar situaciones actuales por medio de una "composición compleja" y con numerosos bailarines, aunque en este caso el tema sostenía y motivaba a la coreografía. En ella aparecían "muchas de las intenciones estilísticas de las otras coreógrafas" (lirismo, espectacularidad, introspección) pero en

[824] Hans Sachs, "Culminación de la danza. Ballet Clásico y Moderno", en *El Universal*, México, 3 de junio de 1969.
[825] Víctor Reyes, "Notas de música. IV Festival de la Danza", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 7 de junio de 1969.
[826] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Segundo programa del Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 7 de junio de 1969.

función del tema, que se desarrollaba "como una secuencia argumental, sin degenerar por ello en el ballet-teatro", pues "el elemento actuación o el efecto pantomímico" nunca sustituían a la danza.

Para Tibol, Waldeen regresaba a los foros cambiada; las preocupaciones universales se habían impuesto sobre "los mexicanismos de antaño" y su obra exhibía "madurez, entusiasmo y maestría", así que felicitaba a Clementina Otero por haberla obligado, aunque "se resistía a ello", a volver "para enfrentarse al público".[827]

Sobre ese regreso luego de siete años de ausencia en los escenarios, Waldeen declaró en una entrevista que se le había dificultado trabajar con los bailarines de danza clásica, quienes no entendían su concepto de movimiento.[828] Estaba en el proceso de otro montaje, *Poesía para danzar* (estrenado con el nombre de *Espacio y tiempo*, m. Bela Bartok), éste sí con bailarines de danza moderna.[829] El regreso de Waldeen le significó que la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le otorgara, en diciembre de 1969, el premio como la más notable maestra de danza y coreógrafa del año.[830]

Marco Antonio Acosta también felicitó a Otero por su invitación a otras coreógrafas, esperando que en el futuro se incluyera a Ana Mérida, Guillermina Bravo o Carlos Gaona. Para él, a diferencia de los otros cronistas, *Huapango* lució *démodé*; reconocía su "estructura básica", que servía para sostener "las cursilerías trasnochadas" de Contreras; además, había sido "pésimamente bailado", incluso por Castañeda ("¿Qué le pasa a Sonia Castañeda que quiere hacerse notar aunque no venga al caso?").

*Dúo* tenía una "bellísima música" y contaba con Urdapilleta, "extraordinaria bailarina", sensible y madura, acompañada de Noé Alvarado, quien había sorprendido por ser tan buen bailarín. *Bachianas* era un "bello ballet" en el que Happee, "excelsa artista", había creado "un discurso coreográfico alegre, sencillo, luminoso".

A Acosta le apenaron los comentarios que debía hacer sobre *Tiempo entre dos tiempos*, porque Waldeen "me causa una enorme respetabilidad". Afirmó que la danza "debe narrarse por sí sola" y no recurrir a textos en el programa utilizando "literatura filosófica", y que la temática de la obra no era clara, había "confusión coreográfica" y "caos" entre los bailarines. "Era un entrar y salir sin justificación alguna, una recurrencia a símbolos que nos sorprenden por manidos, en tal forma, que fue

[827] Raquel Tibol, "Mujeres a las que congregó la danza", en *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 8 de junio de 1969, pp. 5-6.
[828] Margarita García Flores, "Danza. Diálogo con Waldeen. La crisis en la danza moderna", en *Siempre!*, México, 9 de julio de 1969, pp. IX-X.
[829] Waldeen preparaba en su estudio, el Centro de Danza y Artes Escénicas, una obra para una conferencia-concierto que se presentaría el 26 de junio de 1969 en la UNAM. En Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 26 de mayo de 1969.
[830] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1969.

francamente decepcionante, porque aparte de lo espúreo del tema, se nos dio un elenco pésimamente ensayado con absoluta falta de imaginación de movimiento coreográfico". También a diferencia de otros cronistas, que lo consideraron adecuado para el mensaje, Acosta criticó el vestuario, porque mezclaba estilos y parecía confeccionado "con la intención de achaparrar, engordar y entorpecer".[831]

John Fealy afirmó que *Huapango* había sido "la mejor obra", bien bailada por Castañeda y Martínez. En su opinión, con *Bachianas* Happee daba un "enorme paso adelante" en su carrera; no era "una danza de mensaje", pero estaba llena de emociones. *Dúo* era una "obra bella" con muy buena factura y todos los elementos cuidados; ahí Urdapilleta lucía "nuevas dimensiones insospechadas" como bailarina, y Noé Alvarado, quien bailó con "técnica, presencia, todo al servicio de la obra", demostraba que los coreógrafos lo habían desperdiciado hasta entonces.[832]

Por su parte, Florestán escribió que se había acertado al incluir coreografías nuevas y darle a la compañía una "orientación con mayores horizontes". Le parecía que Urdapilleta era "otra en sus interpretaciones, especialmente en *Dúo*" y que tenía "mucha influencia de Martha Graham". En *Bachianas* los bailarines "satisficieron", no así en *Huapango*, con la "trillada" música de Moncayo. Lo más interesante del programa había sido *Tiempo entre dos tiempos*, aunque "podría sacársele más partido al tema, dándole más fuerza a la coreografía, que a veces resulta poco definida", pero que permitió mostrar el buen nivel del cuerpo de baile, especialmente de Elena Carter.[833] Esta gran bailarina acabaría dejando la compañía un año después, al ser invitada al Ballet de Nueva Zelanda, por la falta de "imaginación y profesionalismo" en la danza mexicana.[834]

José Antonio Alcaraz consideró que *Tiempo entre dos tiempos* de Waldeen y *Desiertos* de Anna Sokolow fueron las mejores obras del IV Festival (aunque confesó no haber visto las funciones del BNM). *Tiempo*, que incorporaba danza moderna y técnica clásica, resultaba una "obra espléndida" en la que Walden había logrado lo que "la reseca y árida mente de Balanchine" siempre deseara: "una obra en que la música no sea un mero fondo sonoro sino elemento primordial en el balance de fuerzas teatrales, de cuya tensión y distensión nace la danza". La autora había llegado a "la verdadera esencia del pensamiento formal de Bach y de la mutación ornamental que en el mismo operó Schönberg". Waldeen había hecho "una segunda metamorfosis" de ese material en una composición de "riquísima

[831] Marco Antonio Acosta, "Sobre el segundo programa del Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 11 de junio de 1969.
[832] John Fealy, "Cuarto Festival de Danza. Ballet Clásico de México", *op. cit*.
[833] Florestán, "Podium. IV Festival de Danza", en *Novedades*, México, 11 de junio de 1969.
[834] "Imaginación y profesionalismo pide la danza en México, según Elena Carter", en *Excélsior*, México, 21 de enero de 1971.

polifonía visual a nivel colectivo, lograda mediante la contraposición de conjuntos lineales y volúmenes escénicos", y utilizando a los solistas "como auténticas voces contrapuntísticas". *Tiempo* no tenía aspectos débiles, mantenía la fluidez, cada parte tenía unidad y al mismo tiempo se integraba en la totalidad. Además, Alcaraz dedicó un elogio mayúsculo a la iluminación de Asa Zatz.[835]

El vasto repertorio que presentó el BNM en el IV Festival estuvo formado por *Viva la libertad*, *Comentarios a la naturaleza*, *Amor para Vivaldi*, *Juego de pelota*, *Acertijo*, *Refrán del soñador*, *Silencio en voz alta*, *Dúo* y *Ludio*. Además, *Cinco por cinco*, ahora con el texto "Imágenes registradas en la memoria del artista que no corresponden a una realidad; responden solamente a una cierta alegría del espíritu cuando es capaz de asociar reminiscencias infantiles entre lo vivido y lo soñado"; y *Calidoscopio*, con "Todo movimiento es una experiencia sensorial en la que la atmósfera creada por los cuerpos influye en el espectador, haciéndole participar en la danza".

Los cuatro estrenos de la temporada fueron *Ritos, suertes y mitos* (después *Metrópolis*) de Luis Fandiño, con el texto "Carrera-salto, inmovilidad, encuentro, desencuentro, caída en el vacío, ascenso a la cima" (m. Charles Strouse, diseños Guillermo Barclay); *Daguerrotipos* de Federico Castro (m. Bach, diseños Carlos Mérida); *Boceto en blanco* de Rossana Filomarino (después *Epos Kapis* o *Salomé*) con el texto "Eh! ¿Por qué, Yokanaán, no me habéis mirado? Si tú me hubieras visto, tú me hubieras amado. -Bien, yo sé que me hubieras amado, porque es más grande el misterio del amor que el misterio de la muerte" (tomaba como tema *Salomé* de Oscar Wilde, m. César Franck, esc. y vest. sobre dibujos de Aubrey Beardsley, diseños Carlos Sáenz), y *Apuntes para una marcha fúnebre* de Guillermina Bravo (m. Gustav Mahler, diseños Barclay), primera referencia dancística a la matanza de Tlatelolco en 1968.

El elenco del BNM se mantenía estable con Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Ángel Añorve, Víctor Schettino, Guadalupe Trejo, Guillermo Ruiz, Norma Moreno y José Luis Álvarez. La dirección artística era de Guillermina Bravo; la dirección escénica, de Antonio López Mancera y José Cuervo; maestra de danza, Rossana Filomarino; asesor literario, Emilio Carballido; asesor técnico, Guillermo Barclay; textos, Lin Durán, y fotos, Carlos Sáenz y Michel Zabe.[836]

---

[835] José Antonio Alcaraz, "Tiempo de danza", en *El Heraldo Cultural* de *El Heraldo de México*, año III, núm. 199, México, 29 de junio de 1969, p. 10.
[836] Programas de mano del Ballet Nacional de México, IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 13 y 15 al 17 de mayo de 1969.

*Apuntes para una marcha fúnebre* estaba inspirada en "la tragedia de la juventud actual en el mundo", según la propia Bravo; era una "danza abstracta, cuya base es la violencia en el mundo en que vivimos, pero lo mismo puede representar el movimiento estudiantil de La Sorbona de París, que el de México o el de cualquier otro país del orbe". Tenía ese nombre porque sólo había hecho "apuntes" para otra obra, que usaría un movimiento completo de la sinfonía de Mahler y que giraría en torno de los "ideales, luchas y problemas de la juventud".[837] Clementina Otero temió las repercusiones políticas de *Apuntes*, según Emilio Carballido, pero finalmente no se censuró su presentación.[838]

Juan S. Garrido consideró que el BNM había bailado un "interesante" programa. *Amor para Vivaldi* era "un hermoso ballet" y el mejor de todos los incluidos; *Daguerrotipos* era una "artística e inteligente coreografía"; *Apuntes*, una "breve escena". *Juego de pelota* permitía la actuación de "los elementos masculinos de la compañía"; le llamaba la atención verlos "algunos de peso completo, con su cabellera larga y ondulada, mientras las damas de la compañía usan el pelo corto. Tal vez traten de imitar a los bailarines que trajo hace poco Maurice Béjart, que lucían abundantes cabelleras, pero lo importante sería imitar la calidad y no su peinado". *Boceto en blanco* le pareció una obra "muy bien elaborada", de "acción continuada", que contaba con "modernos y apropiados" diseños de Sáenz.[839]

A Elisa Kahan le pareció que *Amor para Vivaldi*, con sus seis parejas de bailarines "ataviadas en mallas color carne, adornándose con guirnaldas, con sus danzas de índole alegre, despreocupada, graciosa, daba la impresión de una fiesta erótica de doncellas y faunos de un poema musical de Debussy". En cambio, *Daguerrotipos* se había bailado "sin demasiada imaginación". *Apuntes* parecía inspirarse en "los disturbios de Tlatelolco" y la danza expresó la "profundamente dramática música" por medio de símbolos "que no todos supieron entender" [seguramente, de ahí provenía el carácter "abstracto" de la danza, como señalaba Bravo]. *Juego de pelota* era una "exhibición de danza varonil y acrobática" expresada "con plasticidad y hombría", y en *Boceto en blanco* Salomé "encontró en la interpretación de Rossana a una expresiva danzante".[840]

Raquel Tibol escribió que, a dos años de la separación de la mitad de su elenco para formar el Ballet Independiente, el BNM se hallaba sólidamente reestructurado, con "templados y finos

[837] "Se estrenó un ballet inspirado en la tragedia de la juventud mundial", en *Excélsior*, México, 14 de mayo de 1969.
[838] Según Emilio Carballido, Otero lo llamó para "preguntarme si conocía el nuevo ballet de Guillermina y que le diera mi opinión. „Pienso que es bellísimo, tremendo", le contesté. „Pero nos van a meter a todos a la cárcel, o nos van a balacear". Le dije: „Es posible, Clementina, pero debe estrenarse". Asintió, con toda la imaginación llena de metralletas y prisiones; no puso obstáculo para que el ballet fuera visto". Emilio Carballido en César Delgado, *Guillermina Bravo*. *Historia oral*, CENIDI Danza, INBA, México, 1994, p. 96.
[839] Juan S. Garrido, "Música", en *Siempre!*, México, 28 de mayo de 1969, pp. 67 y 69.
[840] Elisa Kahan, "La música. Cuarto Festival de Danza", *op. cit*.

instrumentos, entre los que sobresale ese primerísimo bailarín que es Luis Fandiño: virtuoso, sensible, expresivo y estudioso incansable”. Afirmó que aunque a Bravo no le faltaban “audacia y autoridad”, tenía una “calificada debilidad”, consistente en no querer imperar sobre los demás e impulsarlos hacia la coreografía, por lo que incluía en su repertorio trabajos que le costaban al espectador “ir dispuesto a aguantar expresiones de madurez junto a titubeos de iniciación”.

En *Amor para Vivaldi*, aseguró, la “ligereza y gracia están sabiamente entretejidos en una depurada estructura dinámica”; los “limpios” *Daguerrotipos* fueron “preciosamente interpretados” por Fandiño y Raquel Vázquez; *Boceto en blanco* era “pretensiosa”, “inmadura” y compuesta por Filomarino “mal imitando a la ya decrépita y anacrónica Martha Graham”, y *Apuntes* era “la mejor obra por su contenido (la generosa rebeldía juvenil), por la oportunidad de su enfoque-homenaje, por el logro de expresar en danza-danza una cuestión que está en debate en cualquier esquina del mundo”.[841]

Para Alberto Dallal en *Metrópolis* se experimentaba sobre relaciones humanas “y este llamémosle examen de situaciones produce formas cuyo sentido llega al público dancísticamente sin las obviedades de una descripción literal”.[842]

Alfredo Juan Álvarez escribió sobre la gran calidad de bailarina de Rossana Filomarino. Aseguró que en México, “donde vale tanto la grandilocuencia”, parecía acertada la “explosión del cuerpo y del espíritu” y se le consideraba signos de intensidad, cuando en realidad era de “artificio”. Para él, Filomarino no era una bailarina demagógica ni necesitaba de esas explosiones para su danza; al contrario, la contenía, la volvía un continuo, que abarcaba “cada movimiento destinado a la expresión”. No hacía muecas, había suprimido la actuación; seguía la técnica Graham, en la que los bailarines lograban “cierta independencia expresiva”, alejada de lo “anecdótico” y centrada en la “expresión personal”. Por eso, como Salomé en su *Boceto en blanco*, algún “improvisado crítico” pudo haber calificado como “frialdad” la “contención” de Filomarino. Sin embargo, como bailarina y coreógrafa mostraba “con absoluta precisión el alma de la danza” y lograba fijar en cada instante “una increíble pluralidad que no llega a la „extroversión‟, sino emana, por así decirlo, desde su centro”.

---

[841] Raquel Tibol, “Urge: un público para la danza moderna”, en *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, México, 8 de junio de 1969, p. 5.
[842] Alberto Dallal, “Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro”, en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980.

Sobre el BNM, Álvarez dijo que lo definía "una falta total de religiosidad, de rito, y una canalización del dinamismo expresivo hacia el espectáculo", por eso era "uno de los grupos que ha sabido hacer danza en el siglo XX, danza sin mistificación, uso exclusivo del cuerpo".[843]

El Ballet Independiente presentó obras novedosas, que pueden considerarse estrenos: *Bulcanim* de John Fealy con el texto "... Una danza no tan pura" (m. Blood Sweat & Tears, diseños Fealy); *Equilibrio perdido* de Graciela Henríquez (m. Samuel Barber, diseños Roberto Cirou), y *Retratos agónicos y vivientes* de Valentina Castro (m. François Couperin, diseños Castro), dividido en *Primer retrato El idealista*, *Segundo retrato Mi amiga*, *Tercer retrato Los peligros del psicoanálisis*, *Cuarto retrato ¡Oh! el amor, el amor* y *Quinto retrato La fiesta*.

Además, *Desiertos* de Anna Sokolow (m. Edgar Varèse), con el texto de Varèse "*Desiertos* no sugiere tan sólo los desiertos físicos (aquéllos de arena, mar, nieve, espacio sideral o calles desprovistas de vida), sino también los desiertos que se hallan en la mente del hombre: no sólo esos aspectos de la naturaleza que sugieren desnudez, aislamiento, infinitud, pero asimismo aquel remoto lugar interno a donde ningún telescopio pueda llegar; aquél donde el hombre se encuentra solo, un mundo misterioso y esencialmente solitario".

Y *El fin* de Flores Canelo (m. John Lewis y The Doors, diseños Flores Canelo), con el poema de Walt Whitman

He oído unos juglares que hablaban del
comienzo y del fin.
Pero yo no hablo del comienzo y del fin.
Nunca ha habido otro comienzo que este
de ahora,
ni más juventud que ésta
ni más vejez que ésta!
y nunca habrá más perfección que la que tenemos
ni más cielo
ni más infierno que este de ahora.

El elenco del Ballet Independiente, enriquecido por el bailarín huésped Carlos Gaona, eran Valentina Castro, Elsy Contreras, Raúl Flores Canelo, John Fealy, Guadalupe Ramírez, Anadel Lynton, Efraín Moya, Fernando Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares y Graciela Henríquez. La dirección era de Flores Canelo; la administración de Gladiola Orozco; las maestras de danza, Charlotte, Ruth Noriega y

[843] Alfredo Juan Álvarez, "Rossana Filomarino Dances. Salomé Dances O. Wilde Salomé", en *El Día*, México, 31 de agosto de 1969.

Gladiola Orozco; diseño de iluminación, Roberto Cirou; grabaciones, David Puertas; asistente de producción, Bernardo Benítez; fotografías, Ahumada, Arreguín, De Gaida y Muñoz; Consejo y Patronato de Miguel Álvarez Acosta, Luis Barranco, Ignacio Villaseñor y Juan Somolinos.[844]

Como ya era costumbre, las obras del Ballet Independiente fueron calificadas, esta vez por Elisa Kahan, de "modernísimas y muy sofisticadas".[845] Raquel Tibol comentó que la compañía estaba "en proceso de acoplamiento" y a su obra "fuerte", *Desiertos*, la llamó de "danza-danza", elaborada con derroche de "pasión, sinceridad creadora y los más profundos conocimientos de los valores fundamentales del ballet expresionista".[846] Esta obra, efectivamente, había tenido un fuerte impacto entre los bailarines de la compañía; Sokolow había dejado en ellos una honda huella que después se manifestaría en los jóvenes coreógrafos, como Silvia Unzueta.

José Antonio Alcaraz escribió que *Desiertos* era un "brillante capítulo" de la obra de Sokolow; había una "decantación sorprendente de elementos, un lenguaje áspero y conmovedor en el que cada movimiento proviene de un riguroso filtraje", sin usar "recursos mímicos literaturizantes". La coreografía sintetizaba austera y vitalmente toda la obra anterior de Sokolow, y a sus hallazgos incorporaba nuevos elementos "sin esfuerzos inútiles, con tino y sin afán de asombrar". Con *Desiertos* la autora concretaba "su lenguaje al esencializar sus procedimientos: en ella no cabe ni lo superficial ni lo decorativo; su danza es astringente, fuerte, tajante".

Por otra parte, Alcaraz afirmó que la presencia de Sokolow en el Ballet Independiente mostraba el "afán de seriedad" de éste y su deseo de incorporar obras "verdaderamente importantes". En contraste con *Desiertos*, dijo, las obras de los integrantes de la compañía eran "patéticamente ingenuas e incluso de un abrumador mal gusto".[847]

A raíz de este IV Festival se publicó una nota muy sintomática de la situación de la danza mexicana, que luego de su "crisis", vivía un cambio. Se criticaba a los gobiernos anteriores por no haber trazado una política definida que tuviera impacto sobre el campo dancístico, en el sentido de unificar a sus integrantes. Esos gobiernos, de "visible esterilidad en el importante sector de la danza mexicana clásica y moderna", habían impedido su desarrollo; sin embargo, "tal parece que ese periodo de grave crisis, en el cual estaba amenazada la existencia misma de la danza profesional en México, ha

[844] Programas de mano del Ballet Independiente, IV Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea, PBA, México, 20, 22, 23 y 26 de mayo de 1969.
[845] Elisa Kahan, "La música. Cuarto Festival de Danza", *op. cit.*
[846] Raquel Tibol, "Urge: un público para la danza moderna", *op. cit.*
[847] José Antonio Alcaraz, "Tiempo de danza", *op. cit.*

transcurrido y ahora se contemplan nuevos horizontes para su resurgimiento”. [848] Waldeen no estuvo de acuerdo con estas afirmaciones; para ella la crisis se mantenía, así como las dificultades financieras que sufrían los profesionales de la danza.[849]

Sin embargo, era un hecho que los nuevos caminos trazados por los artistas empezaban a dar frutos sólidos, que su trabajo consolidaba las nuevas ideas que se venían planteando desde finales de los años cincuenta y que el campo de la danza escénica tenía unidad. Eso no sucedía en el aspecto del consumo, pues no se lograba ifluir en la sociedad ni obtener su reconocimiento. Muestra de ello había sido una constante en las funciones a lo largo del IV Festival: la ausencia del público. Un cronista señaló que la situación llegaba a “lo lastimoso y deprimente”; “apenas unos cuantos puñados de individuos asisten, más por rutina y curiosidad que por verdadero entusiasmo”.[850] Tibol sostuvo que esto era alarmante y que el PBA era demasiado grande para el número de espectadores interesados en la danza: “los amigos, los parientes y un muy reducido grupo de adeptos”.[851] Alcaraz hizo la misma referencia: el IV Festival había sido un gran esfuerzo de los grupos y organizadores, pero no había tenido el peso que ameritaba por falta de difusión y de público.[852]

## 2. V Festival de Danza

Al principio de 1970 se anunció el programa de trabajo del Departamento de Danza del INBA: el V Festival de Danza; giras y temporadas del Ballet Clásico de México; contratación de los maestros Aurora Bosch, Gene McDonald y Miro Zolan, y continuidad en la difusión de danzas folclóricas con el apoyo de embajadas. Los nuevos maestros impartirían clases al Ballet Clásico de México, a otras compañías profesionales y a la ADM.[853] Al poco tiempo se nombró a Zolan director artístico del Ballet Clásico de México; Bosch dictó una conferencia sobre historia de la danza, presentada por Jaime Labastida,[854] y McDonald estrenó una obra con el BNM (*Himno privado*).

En el V Festival participaron el Ballet Clásico, el Ballet Nacional y el Ballet Independiente; se dedicó a Beethoven, por lo que cada grupo debía presentar una obra con su música (lo que sólo cumplió el Ballet Clásico de México). Coordinado por Fernando Cuéllar, el V Festival fue transmitido

[848] “El ballet en México. Meditaciones sobre la danza”, en *El Universal*, México, 29 de mayo de 1969.
[849] Margarita García Flores, “Danza. Diálogo con Waldeen...”, *op. cit*.
[850] “El ballet en México. Meditaciones sobre la danza”, *op.cit*.
[851] Raquel Tibol, “Urge: un público para la danza moderna”, *op. cit*.
[852] José Antonio Alcaraz, “Tiempo de danza”, *op. cit*.
[853] “Tres extraordinarios maestros de danza ha contratado el INBA”, en *El Día*, México, 22 de enero de 1970.
[854] Aurora Bosch dio su conferencia en el Instituto Mexicano-Cubano de Relaciones Culturales José Martí. En Luis Bruno Ruiz, “Danza”, en *Revista Tiempo*, México, 2 de marzo de 1970.

por el Canal 11 y arrancó con la compañía oficial, los días 4 a 6 y 8 de abril. Para la ocasión fue contratado el bailarín francés Bernard Hourseau y a Miro Zolan se le dio el crédito de director artístico (Jorge Cano fue su asistente).

Zolan, nacido en Checoslovaquia y nacionalizado inglés, se había formado en el Royal Ballet y Sadler"s Wells Theatre Ballet; maestro del Royal Winnipeg y director del Royal Opera Ballet en Covent Garden, Londres. Había trabajado en Australia, Canadá (con el Royal Winnipeg Ballet) e Irán, y era autor de numerosas coreografías. En marzo de 1970 declaró en México que el arte tenía influencia efectiva en todos los órdenes de la vida, siempre que contara con los recursos económicos suficientes para cumplir sus metas;[855] dijo estar impresionado por la capacidad profesional y el entusiasmo de la compañía mexicana.[856]

En esa edición del Festival, el Ballet Clásico de México repuso *Bachianas* y *Ocho invenciones*, y estrenó, de Zolan, *Jig-saw* (m. Boris Blacher) y *Concerto* en tres partes, *La muchacha*, *La dama* y *La condesa* (m. Beethoven, ambas con esc., iluminac. y vest. A. López Mancera). Según su autor, *Jig-saw* era un "rompecabezas, un juego abstracto" en continua construcción pero siempre con un elemento que no podía integrarse, y *Concerto*, "una ficción basada en la vida y obra" de Beethoven.[857]

Al mismo elenco de 1969 se sumaban los bailarines Bernard Hourseau, Elba Rodríguez, Rafael Buitrón, Alfredo Cortés y Alfonso Rosseau. Participó la Orquesta Sinfónica de la Ópera, cuyo director titular era Jorge Delezé, director huésped Salvador Ochoa y concertista Andrés Acosta.

Junto a críticas que calificaban de pésimos los estrenos de Zolan, otras señalaron, como la de Elisa Kahan, que *Jig-saw* era la mejor obra.[858] A Luis Bruno Ruiz le pareció que en ésta había un "humor un tanto inglés", de "brillante efecto" y con "ingenio coreográfico"; aseguró además que en *Concerto* se había aplaudido mucho a los bailarines Francisco Martínez, Socorro Bastida, Laura Urdapilleta y Alicia Pineda.[859]

Eloísa R. de Baqueiro consideró que *Bachianas* era un "ballet de figuras abstractas, sin tema" que llevaba a la danza clásica a "sus más modernas expresiones"; *Jig-saw* lograba la coincidencia entre música, escenografía, danza e imaginación; *Ocho invenciones* era "una de las coreografías más fuertes

[855] "A pesar del mundo en crisis quiere ser feliz el público", en *Excélsior*, México, 9 de marzo de 1970.
[856] Clive Smith, "Leisure and the Arts. Ballet. Director Hails Mexico"s Riches", en *The News*, México, 3 de abril de 1970, p. 16.
[857] "A pesar del mundo en crisis quiere ser feliz el público", *op. cit*.
[858] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 8 de abril de 1970.
[859] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 6 de abril de 1970.

y de gran éxito", y en *Concerto* danza y música estaban "completamente alejadas".[860] Todos los críticos sin excepción mencionaron a Martha Pimentel como solista brillante en *Jig-saw*.

Marco Antonio Acosta escribió que *Bachianas* seguía siendo una obra bella con elementos técnicos y artísticos "renovados y delineados conscientemente"; *Jig-saw* era un "trabajo fino e ingenioso" que jugaba con "colores y alegría cómica", y *Concerto* era una "seria coreografía" que "reinauguraba" el ballet por "el regreso a los tules, los tutúes, las florecillas", que aunque fastuosos, no llegaban a la cursilería. En tanto, *Ocho invenciones* era una obra pretensiosa: "manifiesta un deseo de medir fuerzas con obras maestras" sin agregar nada: "¿qué es eso de presentar el mito clásico sin mostrar un trasfondo ideal contemporáneo o al menos una renovación de los símbolos mismos? Todo es tan gratuito como el vestuario". La obra no se salvaba ni con la brillante interpretación de Urdapilleta y la intervención "ágil y graciosa" de Cano (a quien Acosta le reprochó su propensión a subir de peso).[861]

En *Bachianas* Urdapilleta y los demás bailarines se habían mostrado más seguros, como Cano y sus compañeros en *Ocho invenciones*. Hourseau sobresalía por su talla y por sus cualidades de buen *partenaire*.[862]

Por su parte, John Fealy escribió que las obras de Parrés y Zolan eran muestra de "una falta absoluta de talento coreográfico" y representaban un excesivo gasto de dinero. La presentación de *Ocho invenciones* era "ridícula" sin los músicos en el foro y se desaprovechaba a Urdapilleta. *Jig-saw* parecía preparada para un cabaret, "mucha pierna, mucha carne y muy poco valor como danza". *Concerto* era un "naufragio" del que sólo se salvaban Alicia Pineda y Francisco Martínez. Aunque *Bachianas* era una obra muy buena, en esa ocasión los bailarines habían estado inseguros.[863]

Siguió la participación del Ballet Independiente los días 13, 15 y 18 de abril con *Elegía* de Flores Canelo (m. popular rumana, diseños Flores Canelo); *"A"* de John Fealy (m. Krzystof Penderecki, diseños Fealy, "A la memoria de: Los niños de Biafra, Las cuatro niñas de Birmingham, Alabama, Jan Palach de Praga, El primer monje inmolado de Saigón, Fernando Chantre"); *Gymnopedies* (o *Gymnopedia* o *Gimnopedia*) de Graciela Henríquez (m. Erik Satie, diseños Roberto Cirou), e *Invenciones* de la misma Henríquez (m. Miloslav Kabelac).

---

[860] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. V Festival de Danza", en *El Nacional*, México, 9 de abril de 1970.
[861] Marco Antonio Acosta, "Sobre el V Festival de la Danza", en *El Nacional*, México, 19 de abril de 1970.
[862] F.M.G., "Ritmo y coreografía", en *El Nacional*, México, 26 de abril de 1970.
[863] John Fealy, "Danza. El V Festival: Ballet Clásico", en *Siempre!*, México, 29 de abril de 1970, p. XIV.

Los integrantes de la compañía eran Valentina Castro, Bernardo Benítez, John Fealy, Raúl Flores Canelo, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Emy Izumita, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Fernando Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Marta Quezada, Maya Ramos, Guadalupe Ramírez, Mario Rodríguez y Luis Zermeño. Diseño de iluminación, Roberto Cirou; asesor literario, Juan Somolinos; administración, Gladiola Orozco; maestros de ballet y danza, Charlotte y Gene McDonald.

Para Ricardo Mungarro, *Elegía* era un "hermoso poema plástico" donde se daba una "afirmación del hombre en la vida"; *"A"*, un "ballet pantomímico de contenido social" con actitudes de "angustia y desesperación"; *Gymnopedies*, "hermosísimo ballet" con sugerencias de la escultura moderna y dos bailarines "que se envuelven como sombras" y "dan rienda suelta a su alegría", e *Invenciones*, un "ballet contemporáneo con actitudes tomadas de la propia vida".[864]

Por sus nuevas obras, Luis Bruno Ruiz veía al Independiente cargado de "nueva inquietud" y revelador de las angustias de la humanidad. *Gymnopedies* era una coreografía para mostrar las posibilidades del cuerpo, "la danza por la danza, con una tendencia a establecer una proyección plástica de movimiento", e *Invenciones* creaba "un esquema del hombre en su primitivismo pétreo".[865] En estas funciones, según Elisa Kahan, la compañía había mostrado "concienzudo trabajo, ensayos, homogeneidad y alto profesionalismo". La obra que más le interesó fue *"A"*, muy dramática y bailada en silencio casi en su totalidad.[866] Los bailarines, sostuvo Jaime O"Farril, impresionaban por su manera de bailar, por su estilo y fluidez, y en *Elegía* "lo dicen todo con la danza" expresando un mensaje de "amor y belleza".[867]

Los integrantes de la compañía habían demostrado que "la limpieza da frutos, que la devoción unida al talento hacen belleza grande, aun con repetidas circunstancias difíciles en el trayecto". *"A"* era un trabajo "dramático"; en *Gymnopedies* había "equilibrio"; *Elegía* era una muestra de "madurez coreográfica", y en *Invenciones* Palmeros y Henríquez habían tenido un "desempeño formidable".[868]

Una de las críticas más duras a las obras del Independiente fue hecha por un lector de la revista *Siempre!*, en la que escribía John Fealy y en cuyas páginas se expresaba la inconformidad de algunos lectores por el trabajo dancístico y periodístico del norteamericano. Luego de protestas de lectores por las opiniones "absurdas y sin fundamento" de Fealy, así como por su parcialidad (ataques a

[864] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 16 de abril de 1970.
[865] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 20 de abril de 1970, p. 89.
[866] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 20 de abril de 1970.
[867] Jaime O"Farril L., "V Festival de Danza en Bellas Artes", en *Impacto*, México, 20 de abril de 1970, p. 55.
[868] "La danza como común objetivo ideal", en *Siempre!*, México, 29 de abril de 1970.

"enemigos" y halagos a amigos o a su propio trabajo),[869] se publicó una carta abierta al director donde Antonio Gama Z. sostenía que *"A"* era un "engendro" de "barata demagogia y claro chantaje al público"; se preguntaba cómo habían permitido que se presentara "eso" en el PBA y afirmaba que Fealy se encontraba en el país "por su falta de talento".[870]

El Ballet Nacional participó en el V Festival los días 23, 25 y 27 de abril, con el estreno *Montaje* de Guillermina Bravo en cuatro partes: *Sueño*, *Despedida*, *Fuga* y *Consecuencia* (m. Krzystof Penderecki, diseños Henri Hagan); además de *Himno privado* (c. Gene McDonald, m. Aaron Copland, diseños José Cuervo); *Los magos* (c. Bravo, m. Gustav Mahler, diseños Barclay); *Ritos, suertes y mitos* (c. Fandiño, m. Charles Strouse, diseños Barclay), y la reposición *Tenía que ocurrir*.

Aunque la obra de McDonald se veía bien ensayada, a Elisa Kahan le pareció "interminable por las figuras que se repetían constantemente"; en *Tenía que ocurrir* la pareja de bailarines "evidenció técnica y buena preparación conjunta", y *Los magos* fue "lo más interesante del programa".[871]

La compañía "de seria trayectoria" había brindado un espectáculo "apreciable" donde, según un cronista anónimo, se mostraba la "férrea disciplina" y "trabajo agotador" de los integrantes, quienes lucían en escena su "técnica acerada, sequedad, deliberada contención de la emotividad, reiteración obsesiva de pasos y de composición de volúmenes, una como sensación de isocronía y de distanciamiento". Pensaba, como solía decirse del BNM, que su intención era "afirmar el ejercicio

---

[869] Carta enviada al director de la revista *Siempre!* firmada por Gerardo Mata (con ocho firmas más): "Señor director: Deseamos hacer pública protesta por los artículos sobre arte (danza) que aparecen firmados por el señor John Fealy dentro de su sección cultural. Regularmente expresa opiniones –NO crítica– absurdas y sin fundamento, eso aquí y en todo el mundo se llama de otra forma. Según el citado señor todo lo que aquí se hace –en danza– no sirve, es una porquería además de darse el lujo de opinar y apuntarse puntos en sus „obras‟ o en trabajos en los que interviene o dice haber trabajado. Otra cosa que nos gustaría saber es cuándo escapará de su „crítica‟ la mil veces descuartizada –por su infalible pluma– compañía Ballet Nacional (¿le deberán algo?). He aquí dos preguntas: ¿por cuánto tiempo la danza tiene que soportar sus favores? ¿Qué culpa tenemos –los lectores– de la amargura y falta de talento de tal señor? Por último, señor director, sin tratar de enmendar nada creemos les está haciendo un „gacho‟ favor a los demás colaboradores insertando entre las de ellos, las „críticas‟ del señor Fealy. Agradecemos de antemano la acogida a nuestra protesta. Atentamente un grupo de amigos de verdad en el arte". En "Danza y cultura", en *Siempre!*, núm. 868, México, 14 de enero de 1970.

[870] Ya que dichas cartas son de las pocas expresiones que se conservan de la percepción que tuvo el público de la danza de la época, ésta se reproduce íntegramente: "Señor director: La libertad de expresión ha sido violada. ¿Por qué? La respuesta es ésta: hace días un servidor asiduo a las funciones de danza –en Bellas Artes– lo descubrí, y he aquí que el ejecutante fue –con su intervención– su crítico de danza señor John Fealy. Me topé con un espectáculo llamado *A* –ojalá no sepa todo el abecedario– con el cual haciendo barata demagogia y claro chantaje al público, el señor Fealy nos zampó tal engendro. Me pregunto ¿cómo es posible que en nuestra máxima sala de espectáculos, abusando de tal derecho permitan hacer eso? ¿Qué culpa tenemos de que la naturaleza nos haya „premiado‟ con el nacimiento de este „crítico‟? Pero el daño no para ahí, ya que en otras ocasiones el señor Fealy usa las páginas de su revista para dedicarse elogios y destrozar todo lo hecho en México –que está muy bien hecho. Señor director, todo esto nos enseña lo que NO se debe hacer –como diría Chabelo–, y me permito pensar que su sección cultural está un poco abandonada a su suerte. Por último, ¿será posible que en este México tan de moda tengamos que recurrir a este crítico –extranjero– que seguramente está aquí por su falta de talento? Esperando su cordial acogida se despide un amigo. Antonio Gama Z.". En "Crítico bailarín", carta al director de la revista escrita por Antonio Gama Z., en *Siempre!* núm. 880, México, 6 de mayo de 1970.

[871] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 4 de mayo de 1970.

muscular" más que "explayar sentimientos"; "consolidar lo ya logrado sin desbordarse en la búsqueda".[872] Otra opinión fue que los bailarines y coreógrafos de la compañía parecían "reconciliarse con la danza, al mismo tiempo que nos reconcilian a nosotros, ya que sin olvidar plasticidad, movimiento y música, confeccionaron un programa de profundo interés humano".[873]

Sobre *Los magos* José Antonio Alcaraz escribió que "a nadie se le ocurrió considerarlo „subversivo‟", refiriéndose al intento de censura contra *Apuntes* en su estreno en 1969, y sentenció: "nada pasa de moda más pronto que los puritanismos". Para el crítico, con *Los magos* Guillermina Bravo continuaba en su posición privilegiada como una de "las creadoras más importantes" de la danza, pues la obra era "la más teatral" que hubiera realizado hasta entonces, en el sentido de "asimilar la noción de „espectáculo‟ a su obra". Reconoció la habilidad de Bravo para utilizar la "compleja y problemática banda sonora", aunque no había logrado con la danza "un pleno equivalente a la actitud dialéctica... composicional de Mahler". Salvo ese señalamiento, Alcaraz elogió la "inteligente manipulación de elementos teatrales y dancísticos"; Bravo se había valido de la "sorpresa" como un elemento básico que impedía al espectador saber qué sucedería y lo obligaba a mantenerse atento. También reconoció los logros escénicos de Barclay y López Mancera, y mencionó que Bravo había reunido en *Los magos*, "con personalidad propia, a dos coreógrafos muy importantes de la actualidad que han emprendido tareas similares: Robert Helpmann en *Yugen* y Maurice Béjart en –entre muchas otras– *Noche oscura*, tanto como hace una aportación de vital importancia a la danza mexicana, al igual que su ya muy rico catálogo de creaciones personales".[874]

### 3. Un viejo reclamo: el Teatro de la Danza

Desde inicios de sexenio, una de las necesidades que se mencionaban con mayor frecuencia en el medio dancístico era la de foros; se reclamaba uno dedicado exclusivamente a la danza y que cubriera sus requerimientos. Ya en 1965 Luis Bruno Ruiz había señalado que debería tener las dimensiones adecuadas para grandes compañías visitantes, que hasta entonces se veían obligadas a hacer "cortes" a las obras.[875] En el mismo sentido se había manifestado Guillermina Bravo: el país se merecía un teatro para la danza como el Lincoln Center de Nueva York, además de un laboratorio de coreografía con "planes científicos bien estructurados", con el propósito de que desaparecieran "los artistas

[872] "Ballet Nacional de México", pie de foto en *Siempre!* núm. 881, México, 13 de mayo de 1970, p. 55.
[873] "Danza. Ballet Nacional de México", en *Hoy*, México, 18 de mayo de 1970, p. 31.
[874] José Antonio Alcaraz, en *El Heraldo Cultural* núm. 241, México, 21 de junio de 1970, en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, *op. cit*., p. 887.
[875] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de marzo de 1965.

improvisados que desprestigian al buen arte mexicano". Se quejaba del pequeño tamaño del foro del PBA y de su piso, que "siempre está erizado de astillas que dejan los danzantes de folclor y los cantantes de ópera que usan tacones".[876] También el cronista Fidelio había escrito sobre su expectativa de que el INBA convirtiera el Teatro del Bosque en la casa estable para la danza.[877]

En febrero de 1968 se anunció que en la misma Unidad Artística y Cultural del Bosque se establecería, gracias a la intervención de Clementina Otero, el Teatro de la Danza.[878] El anuncio se repitió cuatro meses después; se adelantó que se estaba construyendo bajo la dirección del arquitecto Ramiro González del Sordo (director de la UACB), que tendría 700 butacas, que se estrenaría en septiembre con *La familia del hombre* (cuyas autoras serían Guillermina Peñalosa, Josefina Lavalle, Bodil Genkel y Anna Sokolow) y que a partir de octubre sería la sede del Festival Mundial del Folklore que coordinaba Ana Mérida dentro de la Olimpiada Cultural.[879]

Nada de eso se llevó a cabo (ni se tomaron en cuenta las peticiones de Luis Bruno Ruiz y Guillermina Bravo); fue hasta septiembre de 1969 cuando se estrenó el teatro, con tres compañías de diferentes géneros dancísticos: el Ballet Clásico de México (días 19 a 21), el Ballet Autóctono y Mexicano de Ciudad Juárez (25 a 27) y el Ballet Nacional (28 a 30).

Clementina Otero explicó que el teatro cubría una necesidad de la danza mexicana por la gran cantidad de grupos existentes, que requerían un foro para su uso exclusivo. Reconociendo la SEP y el INBA dicha necesidad, se había realizado "dentro de las posibilidades" de la SEP en la UACB:[880] 350 butacas, foso para 80 músicos, "magnífica" acústica e iluminación especial. El equipo encargado de su construcción utilizó, luego de visitar teatros en Londres, Estados Unidos y la URSS, "la técnica más avanzada en esta clase de edificios, tomando en cuenta las necesidades de la representación moderna".[881]

El 19 de septiembre de 1969 Agustín Yáñez y otras autoridades de la SEP e INBA inauguraron el Teatro de la Danza; sin embargo, ya lo había estrenado una compañía de teatro "desesperada por conseguir un local", que había "conmovido" al arquitecto Del Sordo, quien "les abrió brecha, se colaron y salieron de su apuro". A pesar del estreno "informal" y de la inauguración oficial, según la

[876] Guillermina Bravo en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1965, p. 43-A.
[877] Fidelio, "La danza no entra en el Jiménez Rueda", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1965.
[878] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de febrero de 1968.
[879] "Inaugurarán el Teatro de la Danza", en *Excélsior*, México, 27 de junio de 1968.
[880] Luis Jordán, "Con Clementina Otero. Teatro de la Danza", en *El Universal*, México, 20 de septiembre de 1969.
[881] "Nuevo Teatro de la Danza", en *La Prensa*, México, 20 de septiembre de 1969.

propia Otero el teatro no estaba terminado y ningún grupo profesional podría presentarse en él, porque faltaba la instalación de luces, sonido y ciclorama.[882]

El Ballet Clásico de México (aclarando en sus programas que era la Compañía Oficial del INBA) presentó *Bachianas*, *Dúo*, *Huapango* y *Ocho invenciones* (originalmente se anunció *Tiempo entre dos tiempos*).[883] El Ballet Autóctono y Mexicano de Ciudad Juárez, dirigido por Francisco Xavier Flores, bailó *Mito y brujería de la sierra Tarahumara*. El Ballet Nacional, *Refrán del soñador*, *Daguerrotipos*, *Acertijo*, *El desierto* (c. Raquel Vázquez, m. Rafael Elizondo, diseños Henri Hagan) y anunció el estreno oficial de *Los magos* (que finalmente se frustró).[884]

La compañía de danza folclórica, que actuó ante un escaso público,[885] mostró, según Eloísa R. de Baqueiro, "cuadros atractivos" sobre "la vida religiosa, mítica y costumbrista de los indios yúmuris".[886] Luego de esas funciones, el grupo, que pertenecía al IMSS de Ciudad Juárez, se presentó en los teatros de la Unidad Independencia y Cuauhtémoc con la misma obra, además de otro repertorio con *Michoacán*, *Revolución* y *Jalisco*.[887]

Sobre el BNM, Luis Bruno Ruiz escribió que la división de *El desierto* en tres partes "debilita un poco su sentido simbólico humorista". Con *Acertijo* quedaba demostrado que Fandiño había "progresado mucho" como coreógrafo, pues ahí "sabe perfectamente ceñir el movimiento plástico a las sugerencias de la música". *Los magos* no se había podido estrenar por problemas técnicos.[888]

Con motivo de la inauguración del Teatro de la Danza, Clementina Otero hizo un balance de su gestión al frente del Departamento de Danza del INBA; como sus logros subrayó la realización de los cuatro Festivales de Danza, que habían promovido el intercambio y la "sana competencia" entre los grupos nacionales y dos extranjeros. Afirmó que el movimiento dancístico había renacido, así como algunos coreógrafos retirados; se vivía el florecimiento y surgimiento de grupos y de escuelas. Por otro lado, se había contratado a maestros como Michael Lland, Gene McDonald, Anna Sokolow y Aurora Bosch, además de haber aprovechado la estancia en México de Pierre Dobrievitch y Tatiana Grantzeva del Ballet del Siglo XX, quienes impartieron clases al Ballet Clásico de México.

[882] Hans Sachs, "Los problemas de la danza mexicana", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1969, pp. 10-11.
[883] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 15 de septiembre de 1969.
[884] Programas de mano del Ballet Clásico de México, Ballet Autóctono y Mexicano de Ciudad Juárez y Ballet Nacional de México, Temporada Inaugural del Teatro de la Danza, INBA, México, septiembre de 1969.
[885] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 27 de septiembre de 1969.
[886] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Autóctono y Mexicano de Ciudad Juárez", en *El Nacional*, México, 29 de septiembre de 1969.
[887] "Terminó sus actuaciones Ballet Folklórico", en *Cine Mundial*, México, 1 de octubre de 1969.
[888] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de octubre de 1969.

Dijo que el trabajo del Departamento de Danza tenía ya una resonancia internacional, pues la compañía oficial había hecho una gira por ciudades de Grecia y otra por Estados Unidos, además de realizar montajes con las Percusiones de Estrasburgo; había un efectivo interés de maestros y coreógafos del mundo para venir a trabajar con la compañía y la ADM.

En beneficio de la danza folclórica se habían organizado festivales regionales y tres nacionales, promoviendo la danza en el país y la participación del público, autoridades municipales, estatales, universitarias e instituciones privadas. Muchos de los grupos de provincia que viajaron a la ciudad de México también se presentaron en otros foros y los habían visto empresarios que luego los invitaron a giras por el país o el extranjero. Esto obraba a favor del reconocimiento de la importancia de la danza en la promoción turística y, por otra parte, para el intercambio de los grupos, que en el III Concurso se habían reunido en una mesa redonda para tomar acuerdos y mantener contacto permanente, además de discutir sobre su técnica dancística y la autenticidad de sus fuentes.

Explicó las razones de que en esos Concursos tomaran parte grupos de danza clásica, moderna y folclórica: los recursos de que podía disponer el INBA para su celebración; el muy pequeño número de grupos de las dos primeras especialidades, por lo cual si no se les incluía, se les quitaría la posibilidad de difundir su trabajo; además, sostuvo que "sí es posible equiparar cualidades" entre diversos géneros.[889]

En general, en la prensa se hablaba positivamente de la labor de Otero al frente del Departamento de Danza y se estaba de acuerdo en que su acción directriz, "con admirable capacidad de organización y trabajo",[890] había sido fundamental para impulsar la danza en el país. Ella misma aseguró que se vivía "el momento de la danza; después de tanto tiempo de estar postergada, ahora le ha tocado su turno. Esto es excepcionalmente importante en nuestro país, pues México posee una facultad innata para el baile".[891]

Sin explicar qué o quiénes habían "conmovido" de nuevo a algún funcionario, en 1970 entró en el Teatro de la Danza *Apocalipsis*, un espectáculo musical y poético "de protesta" y por la paz, que allí se mantuvo durante meses. Esto ocasionó las quejas de bailarines y compañías ante las autoridades de la SEP, puesto que "ese recinto se construyó exclusivamente para exhibiciones de danza y ballet", y en ese caso se trataba de una compañía teatral.[892]

---

[889] Hans Sachs, "Los problemas de la danza mexicana", *op. cit.*
[890] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. II Temporada del Teatro de la Danza", en *El Universal Gráfico*, México, 24 de septiembre de 1970.
[891] Clementina Otero de Barrios en "Felices años 70", *op.cit.*
[892] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1970.

Así que, luego de la seudo inauguración del Teatro de la Danza por compañías de danza (pues ya lo había estrenado una de teatro) y de la larga temporada de otro grupo teatral, en septiembre de 1970 comenzó la Segunda Temporada de la Danza en ese foro. Con ella Clementina Otero lo recuperó para la danza, "que estaba en jodorowskyanas manos" con *Zaratustra*.[893]

Otero anunció que la II Temporada consistiría en la presentación de doce grupos de los tres géneros dancísticos, empezando con la Compañía de Danza Moderna, dirigida por Bodil Genkel e integrada por alumnas pasantes de la ADM. Seguirían el Ballet Nacional, Danza Hebdomadaria, el Ballet Independiente, Pilar Rioja, la Compañía de Danza de la Universidad de Guanajuato, Cantos y Danzas de Israel, Margarita Gordon y sus Danzas Españolas, Danzas Orientales, el Ballet Clásico de México, Danzas Regionales de la ADM y el Ballet Clásico de la ADM.[894]

La Compañía de Danza Moderna, dirigida por Bodil Genkel con la asistencia de Antonia Torres, bailó del 18 al 20 y del 22 al 25 de septiembre *Opus I* (c. colectiva, m. Takemitsu); *Destierro del paisaje* (c. Carlos Delgadillo, m. Khachaturian-Lewin Richter, poema Julio César Schara, voz Roberto Olivo); *Sueños* (c. Genkel, m. Pierre Henry, vest. Roberto Cirou); *Dúo* (c. Genkel, m. Tzvi Avni), y *Animalia* (c. colectiva, m. Walter Carlos-Pink Floyd, diseños Genkel). "El buen grupo" estaba formado por "gente muy joven pero con logros estupendos";[895] eran Nora Alvarado, Maclovia Carrión, Patricia Chirón, Graciela González, Rosa María González, Guadalupe Isla, Mercedes Limón, Leonor Medina, Griselda (Griselle) Merino, Raquel Rodríguez, Amparo Sevilla, Patricia Tato, Rosa Tato, Silva Unzueta, Evangelina Villalón, Carlos Delgadillo, Héctor Chávez, Héctor Fierro, Roberto Olivo y Oswaldo Rivas.[896]

El grupo se presentaba a sí mismo como experimental y en búsqueda de expresión auténtica mediante el movimiento; la dirección general era de Bodil Genkel; la subdirección y la coordinación de Antonia Torres; asistente de dirección, Graciela González; relaciones públicas, Evangelina Villalón; iluminación, Roberto Cirou.

Del 17 al 20 y del 24 al 27 de septiembre el BNM bailó *Amor para Vivaldi*, *Daguerrotipos*, *Montaje*, *Ritos, suertes y mitos* y *Salomé* (antes *Boceto en blanco*). Los bailarines de la compañía, ahora más compacta y sólida, eran Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Guadalupe Trejo

[893] "Danza", en *Siempre!*, México, 7 de octubre de 1970.
[894] "Comenzó la segunda temporada de danza", en *El Día*, México, 22 de septiembre de 1970.
[895] Alberto Domingo, "La vida airada. Danza moderna: frescura, gracia, elocuencia", *op. cit.*
[896] "Comenzó la segunda temporada de danza", *op. cit.*

y José Luis Álvarez. La dirección escénica era de José Cuervo; asesor técnico, Guillermo Barclay; asesor literario, Emilio Carballido; maestro de danza, Gene McDonald; dirección artística, Guillermina Bravo.[897]

Luis Bruno Ruiz notó el cambio que Barclay hizo a los diseños de *Amor para Vivaldi*; esta vez el crítico vio una obra "de manifestaciones plenamente musicales y un tanto báquica por la expresión de la alegría de los bailarines, que tuvieron un real abandono en el placer de la danza". *Daguerrotipos* le pareció de "cierta gracia" y muy bien interpretada por Raquel Vázquez y Luis Fandiño. En *Montaje*, que buscaba "nuevas formas de movimiento", destacó Antonia Quiroz y Fandiño "se portó como un bailarín de gran versatilidad" por su interpretación de papeles que iban de "lo cómico a lo trágico". *Salomé* había causado discusiones y protestas porque "no se advirtió que era una obra para adultos", por el "cierto desnudismo" que mostraba. Por esa razón hubo quienes compararon a Filomarino con Jodorowsky; sin embargo, el crítico descartó la confrontación, pues "la hermosura de una estatua romana", la proyectada por Filomarino, estaba "muy lejos de cualquier otro espectáculo obsceno que provoque bajas ideas". Aunque afirmó que Fandiño había hecho "un brillante papel", vio "defectos" en los bailarines que interpretaron a Herodes y Herodias, carentes de "personalidad".[898]

Por supuesto, hubo más comentarios sobre las "desnudeces" de *Salomé*; se dijo que Filomarino se presentaba "topless", como Isela Vega en *Zaratustra*, señal de que "los tiempos han cambiado": "las autoridades del INBA no se escandalizan de ver unos pechos al aire, que ya no son los primeros" (referencia a la censura impuesta a las bailarinas del Ballet de Guinea "sin *brassiere*"). Además de este elemento, el cronista no encontró novedad en una obra sobre un tema que había "dado más de sí" en el teatro, la pintura y la ópera. En cambio, *Amor para Vivaldi* sí salió de "caminos trillados"; la coreógrafa hizo "descubrimientos" componiendo una obra "bella y agradable" con "frescura, originalidad de invención, espontaneidad y soltura". En *Daguerrotipos* se logró "lucimiento personal" de los dos bailarines, mientras que en *Ritos, suertes y mitos* Fandiño "no nos impresionó" como coreógrafo. Para concluir, reconoció la temporada en el Teatro de la Danza como "uno más" de los triunfos de Clementina Otero, "entusiasta organizadora, promotora incansable".[899]

Aunque hubo esos comentarios positivos, también se criticó la II Temporada por el escaso público asistente, ya que fue "preparada al vapor con el cambio de gobierno encima", su publicidad fue

[897] Programa de mano del Ballet Nacional de México, II Temporada del Teatro de la Danza, México, 17 a 20 y 24 a 27 de septiembre de 1970.
[898] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 28 de septiembre de 1970, p. 67.
[899] "Danza", en *Siempre!*, México, 7 de octubre de 1970.

deficiente y errónea, y además, había una "reticencia hacia la danza moderna" en los espectadores. Sin embargo, había dado espacio al BNM, "grupo homogéneo" y de alto nivel técnico, y "al talento enorme" de Guillermina Bravo, lo cual había puesto "temperatura viva" a la II Temporada. En *Amor para Vivaldi* se vio el "ímpetu juvenil, vértigo excitante"; era "un dechado de imaginación, inteligencia, conocimiento de la plástica, dominio de la técnica"; trataba "con amor verdadero" la música de Vivaldi y se mostraba la "madurez verdadera" de Bravo. Si en sus inicios como coreógrafa había puesto "acento fuerte en la emotividad de sus bailes, luego lo puso en la técnica firme, en la precisión superlativa, sobre los dictados de Martha Graham que son ahora su base. Pero al cabo comienza a volver, sobre el trabajo de grupo perfeccionado, a la motivización que comunica hondamente".

Sobre *Daguerrotipos*, *Ritos, suertes y mitos* y *Salomé*, el mismo cronista opinó que eran obras con "gran aire, expresividad, nobleza"; consideraba una "ñoñería absoluta" que la última de ellas se tildara de obra "sólo para adultos" por el hecho de que Filomarino, "mujer bella y bailarina de excelentes facultades", bailara "a pechos desnudos según lo exige el tema". La coreografía tenía "enlaces no resueltos, algún remate incompleto", pero era vivaz y dulce. Para terminar, el cronista hizo un juicio sobre el trabajo de la compañía: sus coreografías tenían "gran profusión de ideas", muchos y vertiginosos movimientos y "multiplicación de centros escénicos" simultáneos, lo que sólo podía verse como "pecado de exceso no de decaimiento; de jocundidad no de anemia".[900]

El 22 de septiembre se presentó Danza Hebdomadaria con bailarines, actores, músicos, compositores y técnicos como Pilar Pellicer, Ofelia Medina, Farnesio de Bernal, Colombia Moya, Alicia Urreta, Onésimo González, Graciela Henríquez, Rocío Sagaón, Mitzuo Kameta, Yolanda Pliego, Luis Miranda, Juan Allende, Cora Flores, Yolanda Cabrera, Guadalupe Nájera, Hilda Lorenzana, Gerardo Marín, Jesús Robles, Sonia Margarita, Pilar López, Luis Rendón, Guillermo Keys, Sergio de Alba, Víctor Fosado, Lyn Tillet, Mario Lavista, Nicolás Echeverría y Juan Herrejón, entre otros. Los diseños eran de Arnaldo Coen y la música, del Grupo Quanta.

El grupo estrenó seis programas en sus doce funciones: *Movimiento telúrico*, *Relleno en forma de conos*, *Luz y fuerza motriz*, *Cambriolage*, *Desmonólogos o hablando solo al cubo*, *Cada vez*... y *Todo es bueno*, con coreografía de Rocío Sagaón.[901] La intención de Danza Hebdomadaria era

[900] Alberto Domingo, "La vida airada. Danza moderna: frescura, gracia, elocuencia", *op. cit*.
[901] "Continúa con éxito el Segundo Festival del Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 20 de septiembre de 1970.

"mostrar lo que es el auténtico espectáculo; que el actor se identifique con el espectador „porque el arte es comunión‟. Tiende a que el público se reconozca en el artista y viceversa".[902]

Por su concepto nuevo y diferente, que incorporaba el "arte aleatorio", el grupo levantó la polémica, lo mismo que otras manifestaciones surgidas en los años sesenta, que trajeron "efervescencia en el teatro experimental y las artes escénicas".[903] A Luis Bruno Ruiz le pareció un espectáculo discutible desde el punto de vista dancístico; sin embargo, calificó *Movimiento telúrico*, con "ruido electrónico y ruidos organizados" del Grupo Quanta, como una "positiva sorpresa" por su "perfecta proyección escénica", que sería aplaudida por Alwin Nikolais. En *Relleno en forma de conos* se caminaba "sin pies"; en *Cambriolage* la "agradable sorpresa" eran las mallas de Rocío Sagaón, diseñadas por Miguel Covarrubias, y su revelación como "maestra de la mímica" al desarrollar "una especie de „bip‟, el Pierrot moderno". En *Cada vez...* Colombia Moya era "proclamada reina del ritmo libre, pero que tiene un fondo filosófico social".[904]

En otro comentario se hizo referencia a que, así el grupo pretendiera un espectáculo "fresco", sólo lograba "sembrar confusión", a pesar de que el público atraído era de "un nivel cultural muy superior al que asiste a las funciones regulares de teatro y danza". Al cronista le pareció que predominaban "la improvisación y espontaneidad", y no estaba seguro de que eso fuera danza. Afirmó que, "al concluir la función, los elementos corren a la puerta del teatro y pancartas en mano se muestran desafiantes y crudos".[905] Según otra opinión, lo presentado fue un "bodrio de improvisados petulantes", una "pachanga insulsa".[906]

Danza Hebdomadaria fue un concepto surgido de Rocío Sagaón y su esposo George Vinaver, quienes planeaban el espectáculo e invitaban a los participantes. Cada semana, como señalaba el nombre del grupo-espectáculo, se incluían diversos músicos y compositores (como Alicia Urreta, Víctor Forzado o Mario Lavista con Quanta), así como bailarines, actores, escenógrafos y pintores. Este trabajo interdisciplinario respondía a la visión de Sagaón: "el tipo de danza que estábamos haciendo no era suficiente ni satisfactorio, era necesario tener música en vivo, actores, si era posible, también magos". En cada función los espectáculos eran "muy creativos", con "coreografías que se

[902] "Los martes. Gran espectáculo de danza", en *Esto*, México, 25 de septiembre de 1970.
[903] Dulce María de Alvarado, "Precursores mexicanos. El cuerpo como expresión", en suplemento *El Ángel* de *Reforma*, México, 14 de octubre de 2001, p. 4.
[904] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 25 de septiembre de 1970.
[905] "Presentan Danza Hebdomadaria el próximo martes", en *Cine Mundial*, México, 27 de septiembre de 1970.
[906] Alberto Domingo, "La vida airada. Danza moderna: frescura, gracia, elocuencia", *op. cit*.

hacían al vapor, pero ésa era la idea, no enternizarse haciendo coreografías con meses de preparación, sino que salieran con frescura e imaginación, y con la colaboración de todas las personas".[907]

El Ballet Independiente se presentó del 1 al 4 y del 8 al 11 de octubre, con *Elegía*, *"A"*, *Gymnopedies* e *Invenciones* (c. y diseños Graciela Henríquez, m. Miloslav Kabelak).[908] Emilio Arizaga escribió que las dos primeras obras eran trabajos "serios", en tanto que las demás carecían de "estructura coreográfica" y se presentaban sin ninguna finalidad artística, por "falta de repertorio". *Elegía* era "un pequeño estudio coreográfico de sentido alegre y divertido", cuya estructura no era de lo mejor de Raúl Flores Canelo. *"A"* era un "interesante ballet muy largo y cansado, pero indudablemente escueto de decorativismos", alejado de movimientos convencionales y que usaba otros "sin truculencia alguna"; aunque la obra "pudo haber sido mejor", Arizaga consideró que su concepción era "dinámica y vigorosa".[909]

Otro cronista opinó que en el Ballet Independiente, igual que en el BNM y en la compañía de Genkel, no había divos ni primeras figuras, sino "trabajo colectivo, en la danza misma y en la coreografía creadora, alegría de conjunto". *Elegía* tenía el "sello suave, diáfano, noble de Flores Canelo"; *"A"* tenía momentos muy logrados pero adolecía de "simbolismos obvios y se excede en el discurso"; *Gymnopedies* señalaba la "vocación poética" de la coreógrafa, e *Invenciones* constaba de movimientos elaborados con "delicia barroca y fuerza dramática verdaderamente notables". Todo ello permitía apreciar el "adelanto excelente en la homogeneidad" de la compañía y la integración de las "muy noveles" con "los veteranos".[910]

La Compañía de Danza de la Universidad de Guanajuato, dirigida por Carlos Gaona, dio sus funciones del 15 al 18 de septiembre. Se había formado un año antes con diez integrantes y ahora constaba de 35; ya había hecho su presentación local con obras de Gaona, Guillermina Bravo, Ana Mérida, Federico Castro y Rossana Filomarino.

Su programa para la II Temporada se componía de coreografías de Carlos Gaona: *Devidamor y muerte* (textos y m. Rafael Elizondo), *Goldfinger* (m. John Barry) y *Landrú* (opereta de Alfonso Reyes, m. Elizondo). Causó expectación porque era el único participante de provincia y presentaría

[907] Rocío Sagaón en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*, p. 204.
[908] Programa de mano del Ballet Independiente, II Temporada del Teatro de la Danza, México, 1 a 4 y 8 a 11 de octubre de 1970.
[909] Emilio Arizaga, "Las presentaciones del Ballet Independiente en el concurso de danza", en *El Día*, México, 6 de octubre de 1970.
[910] Alberto Domingo, "La vida airada. Danza moderna: frescura, gracia, elocuencia", *op. cit.*

una revista musical.[911] Venían acompañados de la Estudiantina de Guanajuato, cuyo coro fue dirigido por Luis Rivero, y de la Orquesta de la Universidad de Guanajuato, a cargo de Elizondo. Los artistas eran Paco Serrano como Landrú, Josefina Echánove, Cristina Duque, Georgina Sosa, Lidia Mora, Gaby Sosa, Martha Azuela, Marisela Azuela, Juan Caudillo, Uriel Fonseca, Salvador Santacruz, René Carrillo, José Antonio García y la cantante Mary Araujo. Antonio López Mancera se encargó de la iluminación.

Emilio Arizaga afirmó que el programa de la compañía era "extraordinario" por la integración de música, baile, canto, teatro y poesía, y lo desarrollaba con nivel profesional, "como no lo había hecho antes un grupo llegado de provincia"; además, reconoció el "admirable esfuerzo" realizado por un estado pobre como Guanajuato para tener al grupo. Gracias a la experiencia de Gaona en varias compañías, según el cronista, tenía la capacidad para realizar un trabajo experimental a partir de su "concepción nueva de la danza", en que participaban "la revista musical, la imagen televisiva y cinética, la vorágine de los clubes nocturnos y los viajes al extranjero que le han dado un poder de riqueza en la imaginación y en la acción".

Señaló que la Estudiantina había perdido "lo caduco" y ganado "en novedad" con las canciones de Elizondo y la dirección de Rivero en *Devidamor y muerte*, "un acierto maravilloso". En esa obra se unían "la actitud ingenua, la cursilería a propósito bien digerida y con intenciones satíricas, la alegría de vivir, el anhelo de lucha y el amor de las „parejas pares‟", con música que abarcaba a autores de los siglos XVIII y XIX, la de Manuel M. Ponce, jazz, bossanova y otros. Por otra parte, "ajena a la pose intelectualoide", *Goldfinger* era "una fantasía musical y coreográfica" con un "juego de la imaginación" nuevo en México; su factura, como la de otras del mismo género, era "muy neoyorquina e internacionalista o cosmopolita."

*Landrú* era una producción que reunía danza, pantomima, "caricatura cómica" y "musicalidad plástica", también de manera novedosa para el teatro mexicano. De acuerdo con el cronista, Juan José Gurrola había felicitado a Gaona por no haber caído "en la calca, sino que partió de la concepción distinta, cuya admirable realización estaba en el aprovechamiento de los actores".[912]

En noviembre Pimpo de Aguirre actuó en la II Temporada, en un programa de danzas orientales[913] con la participación del bailarín del Sudán Roberto Ofundu Le‟House (el mismo

[911] "Una excelente programación trae la compañía de danza de Guanajuato", en *El Día*, México, 13 de octubre de 1970.
[912] Emilio Arizaga, "La revista musical de la Universidad de Guanajuato", en *El Día*, México, 17 de octubre de 1970.
[913] "Bocadillos. Debut de una compañía, pero sin ensayo", en *Últimas Noticias*, México, 17 de octubre de 1970.

coreógrafo del *Ballet africano* del Ballet de los Cinco Continentes).[914] Ante un numeroso público, De Aguirre demostró haber sido alumna de la reconocida Xenia Zarina (muerta en México el 15 de agosto de 1967),[915] de quien había heredado parte del vestuario. Su repertorio fue *Poema para danzar* de Luis Bruno Ruiz, recitado por Ana María y Jesús Mireles; *Alarippu* y una *Danza persa* (ambas c. Zarina); la danza nipona *Haru Same, Lluvia de primavera* (c. Michi Hanayagi); *Danza de los siete velos* de Túnez; *Danza Odanselu Aba* de Mali, y *La Diosa de la guerra* del Sudán, que ejecutó con dos espadas.[916]

Del 29 al 31 de octubre y el 1 de noviembre regresó a la II Temporada del Teatro de la Danza la Compañía de Danza Moderna de la ADM, con un segundo programa. El repertorio incluía las obras ya vistas *Animalia*, *Destierro del paisaje* y *Sueños*, además de *Presentación* (c. Genkel, percusiones Carlos Lyra y John Fealy, diseños Antonia Torres); *Aria* (c. Oswaldo Rivas, m. Bach-Ohana, diseños Genkel), y *Tiempos* (c. Antonia Torres, m. Henk-Badings, diseños Roberto Cirou).

Según Emilio Arizaga, *Presentación* era una secuencia técnica impartida por Genkel a las bailarinas; *Aria*, un "buen intento que debe ser continuado"; *Animalia* no era una buena coreografía y su temática y desarrollo eran "simplistas"; a *Tiempos* le faltaban claridad y "coordinación" con la música; *Destierro* tenía "cierta unidad temática en el desarrollo coreográfico", y *Sueños* era sólo un "digno intento", cuya estructura estaba realizada con rigor pero en "una actitud de no decir nada".[917]

Otra opinión fue que *Aria* era un "buen principio para el coreógrafo", una "danza sentimental y de gran sencillez"; *Tiempos* tampoco tenía "complicaciones" pero los movimientos transportaban al espectador "a un desierto sembrado de angustias"; *Destierro* era un "magnífico" dueto ejecutado por Rosa María González y Carlos Delgadillo, y *Sueños*, una obra "bien realizada" de "cuadros oníricos".[918]

En noviembre, en la segunda aparición de Danza Hebdomadaria en la II Temporada del Teatro de la Danza, se anunció que se ofrecería "lo espectacular (dos motocicletas funcionando en escena), lo dramático y actual (la trama de los „tupamaros‟), la leyenda (versión de una moderna, desmixtificada y conflictiva Penélope)". Rocío Sagaón, directora del grupo formado por casi cincuenta integrantes, habló de su deseo de unir esfuerzos en un trabajo colectivo, e impedir el escape de la imaginación "por

[914] "Danzas orientales en la Segunda Temporada", en *El Día*, México, 7 de noviembre de 1970.
[915] Igor Moreno, "Mundo musical", en *El Nacional*, México, 18 de agosto de 1967.
[916] F.M.G., "Ritmo coreográfico", en *El Nacional*, México, 22 de noviembre de 1970.
[917] Emilio Arizaga, "Balance y juicio de las presentaciones de la Academia de la Danza", en *El Día*, México, 3 de noviembre de 1970.
[918] "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de noviembre de 1970, p. 57.

las rendijas de la indiferencia, la apatía, el vedetismo y la individualidad". El nombre había sido propuesto por Víctor Fosado, y el espectáculo se elaboraba a partir de la danza integrando a las artes plásticas, música, mímica y voz, gracias a los artistas que Sagaón había atraído, bailarines, pintores, escritores, músicos, poetas, técnicos y actores. Su finalidad era lograr comunicación entre sí y con el público, no los honorarios que recibirían ni el virtuosismo en sus interpretaciones.

Para Sagaón, la danza moderna estaba en crisis porque carecía de espectacularidad, "de vitalidad, por lo repetitivo, mecánico e inconveniente de los repertorios", que se volvían estáticos. Para combatirlo, Danza Hebdomadaria creaba y presentaba un espectáculo diferente cada fin de semana.

Los participantes en esa ocasión fueron Leonardo Velázquez, María Antonieta Guzmán e integrantes de la Ópera China. Las coreografías eran de Sagaón y Onésimo González. En escena estaban Yolanda Cabrera, Lyn Tillet, Onésimo González, Sonia Margarita, Pilar López, Víctor Fosado, Luz María Ordiales, Gerardo Marín, Luis Miranda, Yolanda Pliego, Irene Sagaón, Jorge Sánchez y Alberto Meneses. La producción era de Gonzalo Ceja y Jorge Sánchez; la iluminación, de Goulven; la mímica, de Pedro Kamell.[919]

También en noviembre actuó el grupo de Danza Española de Margarita Gordon (luego de sus funciones en el Teatro Hidalgo), con bailes del siglo XVIII, seguidillas, *La caña* y *La petenera*. Además de Gordon, quien también era la coreógrafa, participaban Rosenda Monteros, Luis Miranda, el cantaor Antonio de Córdoba, el guitarrista El Fay y la pianista Alicia Angulo; la coordinación era de Ana Mérida; la iluminación, de Antonio López Mancera.[920]

La segunda participación del Ballet Independiente en la Temporada, del 12 al 15 de noviembre, fue la ocasión para presentar *Cambios* de Fealy (m. Leonard Bernstein, diseños Fealy); *Ceremonias* de Raúl Flores Canelo (m. Gionmbini-Fedeerici y Scopini), y *Bernarda* de Mérida.[921] Después de sus funciones, la compañía ofreció un coctel a Clementina Otero, que se convirtió en un homenaje ante los asistentes, bailarines de todas las compañías y personalidades del arte y la cultura.[922]

Siguió la presentación de la bailarina solista venezolana Sonia Sanoja, gracias al apoyo de la embajada e instituciones culturales de su país.[923] El espectáculo tenía música de Alfredo del Mónaco y poemas de Alfredo Silva Estrada; era "tan fuera de lo común, tan sublime, que transporta a un mundo

---

919 "„Tupamaros" y motocicletas en la Danza Hebdomadaria", en *Excélsior*, México, 3 de noviembre de 1970.
920 Programa de mano de Margarita y su Grupo de Danza Española, II Temporada del Teatro de la Danza, México, 5 de noviembre de 1970; y "Función de Danza Española de Margarita Gordon", en *Cine Mundial*, México, 4 de noviembre de 1970.
921 "El Ballet Independiente en el Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 10 de noviembre de 1970.
922 "Cóctel hoy a Clementina Otero", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1970.
923 "Danzas venezolanas", en *La Prensa*, México, 14 de noviembre de 1970.

de misterio al desplazarse en el espacio”. El repertorio que dio a conocer fue *Tengo tiempo*, *Tropismo II, Andares diversos, Cromofonías I*, *Trepar hacia la tierra, En fuego manso, Duración de uno a cuatro, Junto al agua naciente, En el taller de los vientos* y *Poema*.[924]

Tambien en noviembre, del 19 al 22, la Compañía de Danza Regional de la ADM estuvo en la Temporada, con *Matlachines de Aguascalientes* (presentado por la maestra Bertha García); *Los sonajeros de Tuxpan, Jalisco* (por Isabel Melgoza); *La urraca* (por Noemí Marín); *Sones de Guerrero* (por Emma Duarte); *Las mascaritas* (por Carmen Muñoz); *La pluma de Durango* (por Noemí Marín, con el conjunto musical de Plutarco J. Barreiro y coordinación de Ricardo Demarest), y *Sones huastecos* (por Bertha García, el con Conjunto Huasteco Chicontepec de Rolando Flores).[925]

Al concluir las funciones de este grupo estudiantil, la II Temporada del Teatro de la Danza se canceló; originalmente planeada para terminar hasta el 13 de diciembre, el 22 de noviembre se dio la última función, debido al agotamiento de los fondos y a que algunas compañías que estaban programadas no se presentaron.[926] Según Rocío Sagaón, la razón fue que la UACB se cerró para que el presidente diera su informe de gobierno en el Auditorio Nacional.[927]

**4. III y IV Concursos Nacionales de Danza**

Después de las eliminatorias en nueve zonas del país, a la ciudad de México llegaron los finalistas del III Concurso Nacional de Danza de 1969, que se desarrolló en el Teatro Hidalgo. En esa ocasión hubo mayor profesionalización del concurso y definición de su línea, del género folclórico. Los grupos se especializaron como representantes de su región y eran más competitivos.

El 7 de junio se programó el Grupo Folklórico de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, con *La Guelaguetza*, dirigido por Víctor López Labastida y acompañado por la Banda Sinfónica del Estado de Oaxaca. El día 8, el Conjunto Típico Tamaulipeco e Instituto Tamaulipeco de Bellas Artes, con *Fiesta tamaulipeca*. El día 9, el Grupo de Danza Nayar, de Nayarit, con *Fiesta de maíz en Nayarit*, con la dirección de Miguel Palafox Vargas, coordinación de Ezequiel Robles Herrera y coreografía de Zoila Nava Meza. El día 10, el Grupo de Danza Folklórica de la sección 52 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, de San Luis Potosí, con *Lindo San Luis Potosí*, dirigido por Jorge

[924] “La Segunda Temporada del Teatro de la Danza y la plasticidad de Sonia Sanoja”, en *Novedades*, México, 23 de noviembre de 1970.
[925] Programa de mano de la Compañía de Danza Regional de la Academia de la Danza Mexicana, II Temporada del Teatro de la Danza, México, 19 al 22 de noviembre de 1970.
[926] F.M.G., “Ritmo y coreografía”, en *El Nacional*, México, 6 de diciembre de 1970.
[927] Rocío Sagaón en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op*. *cit*., p. 204.

Turribiates Acosta, también coreógrafo, escenografia de Angélica Villarreal y textos de Amador Turribiates. El día 11, el Ballet Folklórico de Uruapan, Michoacán, con *Pinadecuas Purembes*, dirección de Francisco González Mejía, coreografía de él mismo y de Bulmaro Paleo. Los acompañó la Orquesta de Angahuan, dirigida por Alejandro Perucho Rita. El día 12, el Grupo de Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua, con *Rito y fiesta*, dirección y coreografía de Antonio Rubio. El día 13, el Ballet Folklórico Tláloc, de Baja California, con *Así es México*. El día 14, el Conjunto Folklórico Veracruzano, de Veracruz, con *Policromía veracruzana*; dirección y coreografía de Miguel Vélez Arceo. Y el día 15, el Grupo Artístico Xochipilli, del Distrito Federal, con *México, sus danzas y sus bailes*.

Los premios otorgados fueron diez mil pesos al mejor grupo, tres mil pesos al mejor director artístico, tres mil pesos a la mejor coreografía, mil pesos al mejor bailarín y mil a la mejor bailarina.[928]

Hans Sachs, dándole el nombre de Concurso Nacional de Danza Folclórica, escribió que, como en ocasiones anteriores, éste había causado gran interés y tenido "un inusitado éxito" ante el público, que llenaba el teatro. El Concurso estaba muy cuidado y había resultado una "soberbia temporada de danza popular".[929] Por su parte, Emilio Arizaga opinó que aunque todos los grupos participantes tenían deficiencias técnicas, su mérito estaba en que las danzas presentadas "conservan su pureza y no se ven influidas por el deseo de hacer „espectáculo" para turistas".[930]

El jurado de este III Concurso estuvo integrado por Evelia Beristáin, Emma Duarte Castro y Carmen Sordo Sodi; para dar sus calificaciones tomaron en cuenta presentación, música, vestuario, coreografía, autenticidad, interpretación, precisión, integración del programa y dirección artística y escénica, y asignaron igual número de puntos a cada uno de estos aspectos. Descalificaron por unanimidad al Grupo Artístico Xochipilli; el de Tamaulipas no se presentó, por lo que los participantes se redujeron a siete.[931]

Los ganadores fueron el Conjunto Folklórico Veracruzano, primer lugar; el Grupo de Danza Nayar, segundo; el Grupo de Danza Folklórica del SNTE de San Luis Potosí, tercero; Miguel Vélez Arce, mejor director; María Zoila Meza, mejor coreografía. Los premios a mejor bailarín y bailarina se declararon desiertos.[932]

---

928 "Mañana comienza el Tercer Concurso Nacional de Danza", en *El Día*, México, 6 de junio de 1969.
929 Hans Sachs, "Gran éxito del concurso. La danza folclórica", en *ElUniversal*, México, 11 de junio de 1969.
930 Emilio Arizaga, "III Concurso de Danza. *Las Canacuas*, ofrenda purembe de Uruapan", en *El Día*, México, 13 de junio de 1969.
931 "Consideraciones del jurado para adjudicar los premios de danza", en *El Día*, México, 20 de junio de 1969.
932 "Veracruz ganó el Tercer Concurso Nacional de Danza", en *El Día*, México, 19 de junio de 1969.

El IV Concurso Nacional de Danza se celebró en marzo de 1970 en el Teatro del Bosque. Esta vez hubo un grupo de danza clásico y uno de danzaa moderna y también participaron sólo nueve zonas, con los ganadores de las eliminatorias respectivas. El jurado del IV Concurso estuvo integrado por Evelia Beristáin, Efrén Orozco, Luis Bruno Ruiz y Clementina Otero de Barrios.

El día 12 actuó otra vez, proveniente de Nayarit, el Grupo de Danza Nayar, con *El peyote y la caña*, bajo la dirección de Miguel Palafox Vargas y con coreografía de María Zoila Nava Meza. El día 13, el Grupo Folklórico Guissi‟i del Pueblo Zapoteca de Tehuantepec, Oaxaca, con *Xi'Ñabido.* La direccción y coreografía eran de Carlos Iribarren Sierra; la música, de Danza Regional Princesa Donashix de Tehuantepec. El día 14, el Grupo de Danza de la Universidad de Sonora, con la dirección y coreografía de Martha Bracho (m. Resphigi, Sandi, Galindo y folclórica de Costa Rica). El día 15, Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua, con *Ariga awi Ciwawa*, dirección y coreografía de Antonio Rubio S. y música del conjunto norteño Los embajadores de Chihuahua. El día 16, de Guerrero, el Grupo de Danzas Mexicanas Xochiquétzal del IMSS, con *Folklore mexicano*, dirección y coreografía de Edilberto Estrada R. y música del conjunto jarocho Los Porteños, los hermanos Arizmendi y la Banda de Música del Gobierno del Estado. El día 17, de la ciudad de México, el Grupo de Danza Regional Iyolmacehuayotl de la Dirección General de Educación Física,[933] con *Fiesta en Oaxaca y Danzas de México*, con dirección y coreografía de Federico Vidales, música de la Marimba Internacional de Mario Salguero y percusiones de Miguel Ángel López Flores. Presentó ese mismo repertorio en la Casa de la Paz, donde fue programado en mayo por su trabajo de gran calidad.[934] El día 18 se presentó el Grupo Folklórico de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, con *Panorama folklórico potosino*, con dirección y coreografía de Juan Antonio Armendáriz y música del grupo norteño Los Astros. El día 19, el Ballet Clásico de Mérida, Yucatán, dirigido por Alfredo Cortés, con obras de Petipa, Ivanov, Keith, Lester, Oboukhoff y Cortés (m. Pugni, Tchaikovski y

---

[933] Este grupo había sido fundado en 1960 por su director, Federico Vidales, en la Escuela Nacional de Educación Física; en 1965 fue reconocido oficialmente como el Ballet Folklórico de la Dirección General de Educación Física. Un año después tomó el nombre de Iyolmacehuayotl ("El que tiene arte en su corazón"); en 1967 participó en los Juegos Deportivos UNAM; en 1968, en la Olimpiada Cultural; en 1969 obtuvo el primer lugar en el I Concurso de Danzas Folklóricas del D.F., organizado por la dirección General de Acción Social del DDF, y del I Concurso de Danza Regional de los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar de México; en 1971 participó en el III Festival Latinoamericano de Folklore en Ambato, Ecuador, donde obtuvo el primer premio; y en 1972 realizó giras por España, Francia, Italia, Austria, Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia, Alemania y Bélgica. En currículum de Federico Vidales, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

[934] Programa de mano del Grupo Folklórico Iyolmacehuayotl, 1 y 8 de mayo, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 6, núm. 7, tercera época, México, 27 de abril a 10 de mayo de 1970.

Moskovsky).[935] El día 20, el Conjunto Folklórico Nuevo León, de ese estado, con *Nuevo León folklórico ayer y hoy*, con coreografía y dirección de José Ignacio Ibarra y música de Los Camperes de Allende.[936]

Igual que en años anteriores, el teatro se llenó cada día, pues el Concurso era muy importante para los participantes; incluso asistía el director del INBA y en esta ocasión, la esposa del gobernador de Nayarit, para apoyar al grupo representativo de su estado.

Los premios serían los mismos que el año anterior, además de tres mil pesos a la mejor música en vivo; fueron otorgados por el INBA, el INAH, el Departamento de Turismo, la Compañía Herdez, Nestlé y el Banco de Comercio. Sin embargo, el jurado premió a todos los participantes: el primer lugar fue para Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua, el segundo para el Grupo Iyolmacehuayotl, dos terceros lugares para los grupos representativos de Oaxaca y Sonora, el cuarto para el grupo nayarita, dos quintos para los grupos de San Luis Potosí y de Yucatán, el sexto para el proveniente de Guerrero y el séptimo para el de Nuevo León.

El premio a la mejor coreografía se otorgó a Martha Bracho; al mejor bailarín, a Agustín Martínez Alonso del Distrito Federal; se declaró desierto el de mejor bailarina; la mejor música inédita fue para el compositor Carlos Iribarren de Oaxaca; la mejor dirección artística, para Antonio Rubio de Chihuahua; la mejor música en vivo, para la banda oaxaqueña.[937]

---

[935] Esta compañía fue fundada en 1968 por Alfredo Cortés Aguilar (1934, Mérida), quien tres años después participó en la organización de la Compañía Profesional de Ballet Folklórico del Estado de Campeche. En 1974 fundó el Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Mérida y en 1979, el Ballet Folklórico del Gobierno del Estado de Yucatán. Cortés tuvo un papel importante en la enseñanza y difusión de la danza clásica y folclórica en su estado natal, al desarrollarse como bailarín, maestro y coreógrafo de las compañías mencionadas, así como de la Dirección General de Bellas Artes de Yucatán. En currículum de Alfredo Cortés Aguilar, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

[936] "Se inicia hoy el IV Festival Nacional de la Danza", en *El Día*, México, 12 de marzo de 1970.

[937] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de marzo de 1970.

## 5. Balance del INBA

Al concluir el sexenio de José Luis Martínez al frente del INBA, se publicó una *Memoria* que abarcó de 1964 a 1970 y que reseñaba de manera general las actividades más importantes del Instituto. En ella el director general afirma que en ese periodo las funciones de promoción y difusión de la cultura y educación artística se ampliaron "considerablemente", orientadas por "normas muy claras: la apertura de horizontes, la expansión de actividades y la preocupación por la calidad de las obras realizadas o auspiciadas".[938] Entre las obras más importantes menciona la incorporación del Ballet Clásico de México como compañía oficial y la celebración anual de los Festivales de Danza; e indica que las actividades con mayor crecimiento fueron las "regulares". Informa que se dieron 1,940 funciones de danza.

Martínez hace hincapié en que se mantuvo un equilibrio "entre lo nacional y lo extranjero", pues al mismo tiempo que se difundió a artistas procedentes de todo el mundo, se atendieron "debidamente las manifestaciones nacionales". Según el director del INBA, se dio un "impulso excepcional a la iniciación artística de los niños" por medio de funciones infantiles (incluidas las de danza); se tuvo especial cuidado en "la difusión popular de la cultura" por medio de funciones populares, y se sostuvo la tendencia de divulgar "nuevas formas de arte", así como "las grandes obras del acervo artístico" (ballets del repertorio tradicional en el caso de la danza).

En el documento se menciona de manera especial el Festival Internacional de las Artes realizado dentro del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, "una excepcional oportunidad de que el INBA mostrara cuánto le es posible hacer, o cuánto debiera hacer normalmente". Esto conllevó "la multiplicación de actividades y el fortalecimiento" del Ballet Clásico de México, el BFM y "los grupos de ballet moderno".[939]

En cuanto a las cifras, la *Memoria del INBA 1964-1970* contiene el presupuesto con el que contó la institución, que logró incrementarse en casi 20 millones de pesos entre 1965 (con 46 millones 676,191 pesos) y 1970 (65 millones 144,222 pesos). En estas cifras se incluyen los "subsidios regulares",[940] las aportaciones de otras instituciones[941] y los subsidios para "actividades especiales" (en las que sólo se menciona a la danza en 1969 por un apoyo al BFM para realizar giras por Europa y

[938] José Luis Martínez, "Preliminar", en *Memoria del INBA 1964-1970*, SEP-INBA, México, 1970, p. 7.
[939] *Ibid*., pp. 8-11.
[940] Dentro de los subsidios "regulares" se incluye el "sostenimiento del INBA y los destinados específicamente al mantenimiento" del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, Restauración de Murales, Museo de Arte Moderno (50% SEP y 50% DDF), Ópera Nacional, Cursos Sabatinos de Teatro, ADM, Música de Cámara, Taller de Composición y, a partir de 1966, la Orquesta del Conservatorio. En *ibid*., p. 188.
[941] Estas instituciones eran el DDF y el Centro de Conservación México-UNESCO. En *ibidem*.

Centroamérica); los ingresos propios;[942] las inscripciones y colegiaturas de sus escuelas, y los sueldos, salarios y otras remuneraciones. Precisamente a este último renglón el INBA destinaba la mayor parte de su presupuesto, con el pago al personal docente, técnico y administrativo, cuyo número de plazas creció de 2,771 en 1965 a 3,236 en 1970, hasta representar un aumento en la erogación de 36 millones 127,330 (1965) a 51 millones 820,365 (1970).

Así, de un presupuesto total de poco más de 46 millones de pesos en 1965, 36 millones se aplicaron a sueldos y salarios; en 1970, de 65 millones se aplicaron 51 a ese renglón.

En lo que respecta al número de funciones de danza, según la *Memoria* de 1,940 en total, 268 fueron de compañías extranjeras[943] y 1,672 de mexicanas. Esta última cifra es la suma de 234 funciones del Ballet Clásico de México (22 en 1965, 21 en 1966, 40 en 1967, 14 en 1968, 89 en 1969 y 48 en 1970); 70 del Ballet Nacional (6 en 1965, 3 en 1966, 3 en 1967, 26 en 1968, 16 en 1969 y 16 en 1969); 26 del Ballet Independiente (3 en 1967, 6 en 1968, 5 en 1969 y 12 en 1970); 1,018 del Ballet Folklórico de México; 62 del Ballet de las Américas, y 262 de otras compañías y solistas.[944]

Las giras nacionales a las que hace referencia el documento son del Ballet Clásico de México por Guanajuato y Guadalajara (1965); Xalapa, Veracruz, Villahermosa, Campeche y Acapulco (1966); Guanajuato (1967); Tuxtla Gutiérrez, Monterrey y Aguascalientes (1968); Aguascalientes, Guanajuato, Saltillo, Salamanca, Irapuato, Reynosa y Guadalajara (1969), y Saltillo, Múzquiz, Monclova y Toluca (1970). Además, en 1970 el Ballet Independiente viajó a Toluca y Mazatlán.

Las giras internacionales consignadas fueron, en 1967, del Ballet Clásico de México por Estados Unidos, el Ballet Independiente por Centroamérica y el Ballet Nacional por Estados Unidos;

---

[942] En los ingresos propios se consideran sólo "aquellos que son un incremento líquido para los recursos del INBA". En *ibidem*.

[943] Conjunto Folklórico Peruano, Idla, José Greco y Ballet Africano con 19 funciones en 1965-1966; Manuela Vargas, Ballet Bolshoi, Antonio Gades, Ballet Australiano, Ballet de París, Coros y Danzas de Ucrania, Danzas Folklóricas Tradicionales de Japón y Ballet Berioska con 38 funciones en 1966-1967; Ballet Español de María Rosa, Ballet Juvenil de Guatemala, Art Theatre Ballet, Rafael de Córdova, Ballet Nacional de Canadá, Ballet Nacional de Cuba, Antonio y sus Ballets de Madrid, Nederlands Dans Theatre, Bayanihan, Ballet Clásico de la Ópera de Finlandia, Ballet de Praga, Merce Cunningham, Martha Graham, Estrellas y Solistas de la Ópera de París, Ballet Folklórico Zhok y Conjunto Griego Orchisis con 123 funciones en 1967-1968; Ballet de la Ópera de Dusseldorf, Ballet Olímpico Idla, Ballet Folklórico de Corea, Ballet Siglo XX de Maurice Béjart, Danzas Folklóricas de la República de China, Ballet Folklórico Rumano, Ballet Folklórico Ecuatoriano, Ballet Nacional de Ceilán y Ballet de Paul Taylor con 45 funciones en 1968-1969; Manuela Vargas, Ángel Pericet, Ballet Chileno, Phakavali Dancers, Filipinescas Dance Company, Ballet de Larry Richardson y Ballet Clásico Ruso Moiseyev con 43 funciones en 1969-1970.

[944] Academia de la Danza Mexicana, Ballet Concierto de México, Ballet de Cámara, Ballet México Contemporáneo, Ballet Aztlán, Ballet Folklórico de la ADM, Ballet Autóctono Mexicano de Ciudad Juárez, Pilar Rioja, Sonia Amelio, Ballet Pimpo de Aguirre, Escuela Nacional de Danza y Ballet de los Cinco Continentes.

en 1968, el Ballet Clásico de México a Grecia y el Ballet Nacional a Estados Unidos; en 1969, el Ballet Independiente por Estados Unidos y Cuba, y de nuevo esta compañía en 1970 por Cuba.[945]

Por su parte, el Departamento de Danza del INBA presentó una síntesis de su labor en el sexenio en el programa de mano de la última temporada de *La bella durmiente del bosque* del Ballet Clásico de México, en octubre de 1970. De acuerdo con dicha síntesis, el movimiento dancístico se acrecentaba en el mundo, y en México "el interés por el ballet toma auge y se supera a base de la gran calidad competitiva de coreógrafos y bailarines". Dice que en aquel sexenio el INBA impulsó la danza y abrió "sus puertas a todos los valores mexicanos", por medio de los cinco Festivales de Danza Clásica y Contemporánea llevados a cabo; y reforzó a las compañías "ampliando su técnica [con la contratación de maestros] y también su capacidad económica". Al BNM, "grupo de inquietudes constantes, sobreviviente de los ya históricos años de la danza moderna mexicana", lo clasifica como subsidiado por el Instituto, y al Ballet Clásico de México, como su propia compañía.

Sostiene que en los Festivales se brindó la oportunidad a músicos y pintores para colaborar con la danza, además de apoyar a los coreógrafos mexicanos. Es interesante conocer la visión de la instancia oficial sobre éstos, a quienes mezcla sin distinción de género dancístico:

Gloria Contreras, cuyas coreografías alcanzan belleza escultórica y cuya fama traspasa ya nuestras fronteras. Las de Josefina Lavalle de gran fuerza, profundidad y plasticidad; las creaciones de Nellie Happee que son poesía pura; Ana Mérida que alcanzó gran éxito con su adaptación de *Bernarda Alba*; las coreografías de Guillermina Bravo que la han distinguido de manera tan notable; Raúl Flores, con sus trabajos tan llenos de fresca inquietud; Rosa Reyna, Luis Fandiño, Farnesio de Bernal, Jorge Cano, Felipe Segura y entre los más jóvenes, Valentina Castro, Raquel Vázquez, Federico Castro, etc., y entre los extranjeros que ya consideramos como nuestros, Waldeen, Bodil Genkel, Anna Sokolow, John Fealy, Tulio de la Rosa y Graciela Henríquez.

También se menciona el trabajo de difusión realizado por el INBA mediante los Concursos Regionales y Nacionales de Danza, "que conmovieron a la República toda".

Sobre la ADM, sin referirse al cambio abrupto de dirección, dice que comenzó a "rendir frutos" en 1968 con la primera generación egresada, que se incorporó a las compañías profesionales de danza. Con esa escuela se realizaron "dos grandes producciones": *El Cascanueces* y *La bella durmiente del bosque*, culminación esta última de la labor del INBA, al presentarla ante 300 mil niños en el Auditorio Nacional.

[945] "Resumen", en *ibid*., pp. 244-251.

"El máximo logro del INBA" fue la construcción del Teatro de la Danza con el apoyo de la UACB, "el primero en la historia de México", motivo de orgullo por ser "muy pocos países" los que poseían uno similar.[946]

Ésa fue en síntesis la labor de Clementina Otero de Barrios al frente del Departamento de Danza del INBA: en la difusión, cinco festivales de danza clásica y contemporánea y cuatro concursos nacionales, además del trabajo en las embajadas, que ayudaron a promover la danza folclórica en otros países; en el renglón educativo, la contratación de maestros extranjeros para las compañías profesionales y la ADM, así como la formación de compañías de egresados de dicha escuela.

Fue importante el apoyo económico que se les brindó a las compañías oficial (Ballet Clásico de México), subsidiada (Ballet Nacional de México) y demás participantes en los festivales (Ballet México Contemporáneo, Ballet Concierto de México y Ballet Independiente); sin embargo, no fue suficiente para evitar que dos de ellas desaparecieran, ni dio cabida a las nuevas (Ballet Clásico 70 y Taller Coreográfico de la Universidad).

En cuanto a los grupos no profesionales, sí se les dio una oportunidad con la celebración de concursos locales y nacionales, pues los impulsó en la difusión de su trabajo y el conocimiento mutuo e intercambio.

El apoyo que el INBA dio a la danza fue importante para su desarrollo, pero sobre todo fue por su propia dinámica que se diversificó y enriqueció con nuevas propuestas: los artistas y escuelas crearon compañías y obras, formaron bailarines y coreógrafos, y anduvieron sus caminos, experimentando, arriesgando, negociando y fortaleciéndose.

[946] Programa de mano de lujo de *La bella durmiente del bosque*, Ballet Clásico de México, PBA, México, 6, 8, 10, 11, 13 al 15, 17 y 18 de octubre de 1970.

## XVII. Danza folclórica en el cierre del sexenio

### 1. Ballet Folklórico de México, compañía, empresa y centro de difusión

En 1969 el BFM mantuvo sus funciones en el PBA. Estuvo programado 109 días con el repertorio *Guelaguetza*, *La zafra en Tamaulipas*, *Mocambo*, *Los mayas*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *La vida es juego*, *Danza del venado*, *Guadalajara*, *Revolución*, *Los dioses*, *Boda en la Huasteca*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Fiesta en Veracruz*, *Máscaras de Guerrero*, *Los tarascos*, *Navidad en Jalisco* y *Baile de los viejitos de Pátzcuaro*, además del estreno de *Juguetes mexicanos* de Amalia Hernández (m. tradicional).

Sobre el trabajo de coordinación y docencia, es fundamental mencionar a los artistas que estaban a cargo, porque es evidente la capacidad de convocatoria de Hernández y la disposición de bailarines, maestros y coreógrafos para trabajar con el BFM por razones económicas y profesionales. En 1969 sus coordinadores artísticos fueron Guillermo Keys Arenas (de regreso a la compañía), Rosa Reyna, Tulio de la Rosa, Pedro Muñoz y Armando Zayas; el director de producción, Felipe Segura; los ayudantes de coordinación, María Elena González, Antonio Lizaola y José Villanueva, y los maestros, Carlota Lozano, Tulio de la Rosa, Luis Fandiño y José Villanueva. Algunos eran figuras sobresalientes de la danza clásica y moderna; aportaron su experiencia a una compañía cuya importancia internacional y calidad crecían, en mucho, precisamente por su labor. Así sucedía con Felipe Segura, que se incorporó al BFM por invitación de Amalia Hernández luego de la desintegración del BCM; o Tulio de la Rosa, que regresó a la ciudad de México al desaparecer la compañía que dirigía en Xalapa.

Además, en 1969 en el PBA se programaron funciones del Ballet de las Américas durante 21 días, con *Ballet azteca*, *Ballet Colombia*, *Ballet Panamá*, *Ballet México*, *Jarana yucateca*, *Ballet Guatemala*, *Ballet Bolivia*, *Ballet Argentina*, *Ballet Costa Rica*, *Ballet Cuba*, *Ballet Perú*, *Ballet Estados Unidos*, *Ballet esquimal de Canadá* y el estreno *Ballet Nicaragua* (*La gritería*) de Roseyra Marenco (m. tradicional proporcionada por Salvador Cardenal, arreglos Carlos Tirado).

La dirección general recaía en Amalia Hernández; la artística en Norma López; la musical en Ramón Noble; diseños de Dasha; iluminación, Thomas Skelton y Luis Arreguín; dirección de iluminación, Louisa Guthman; coordinación técnica, Leonardo Peláez, y escenografía, Robin Bond, Miguel Covarrubias, Agustín Hernández, Antonio López Mancera y Feliciano Béjar. La coordinación y docencia también estaban a cargo de destacados artistas: Rosa Reyna, Felipe Segura, Guillermo Keys

y Pedro Muñoz, coordinadores artísticos; y Nellie Happee, Ruth Noriega, Roseyra Marenco, Carlota Lozano, Tulio de la Rosa y Óscar Tarriba, maestros.[947]

Las giras de 1969 fueron de enero a marzo por Estados Unidos y Canadá, con Evelia Beristáin como asistente de dirección; y de mayo a septiembre por Europa, con Guillermo Keys en ese cargo. En esta última gira el BFM tuvo temporadas hasta de una semana en ciudades de Italia, Suiza, Francia, España, Mónaco y Grecia, además de participar en Festivales en todos los países visitados. En Roma actuó dentro del Festival Internacional del Espectáculo en el Teatro Sistina, obtuvo el primer lugar y Amalia Hernández recibió el Premio Roma, como su directora.

A finales del año el BFM partió nuevamente de gira, esta vez a Managua, en donde Hernández recibió la condecoración Rubén Darío en el Teatro Nacional, de manos del canciller nicaragüense Lorenzo Guerrero.[948]

En 1970 las funciones del BFM en el PBA se dieron durante 127 días, con el repertorio conocido, además del estreno de Amalia Hernández, *Tonantzintla de Puebla* (m. Ramón Noble, vest. y esc. Iván Pérez), homenaje al presidente Díaz Ordaz (oriundo de ese estado).

Los repartos de las tres compañías del BFM (primera, residente y de las Américas) programadas en 1969 y 1970 no eran estables, pues sus integrantes continuamente se movían de una a otra; en total eran 44 bailarinas, 39 bailarines, 50 cantantes (24 mujeres y 26 hombres) y 43 músicos de varios conjuntos: 176 artistas, además del equipo directivo, administrativo, técnico, de diseño y apoyo.

En 1970 las bailarinas de la primera compañía eran Marcia Craviotó, Elsa García, María Elena González, María Luisa González, Brisa Guilarte, Rosa Elena Jiménez, Guillermina López, Mercedes Loza, Elia Macías, Haydée Maldonado, Josefina Maldonado, Teresa Padilla, Evangelina Pola, Julieta Velázquez y Esther Vizcarra; los bailarines, Manuel Alonso, Rolando Cano, Fidel Herrera, Ricardo Higuera, Antonio Lizaola, Enrique Martínez, Juan Medellín, Rafael Mendizábal, Pedro Rodríguez, José Santacruz, Abelardo Treviño, Jorge Tyler, Raúl Valdés, Eduardo Velázquez y José Villanueva, más 24 cantantes y 17 músicos.

La compañía residente estaba formada por las bailarinas Socorro Sumuano, Alma Rosa Martínez, Evelia Beristáin, Teresa Lugo, Socorro Raya, Haydée Maldonado, Marcia Craviotó, Enriqueta Amaya, Argel Alvarado, Violeta Jiménez, Thelma Gandarilla, Celia Dávila, Georgina Portilla, Sonia Ornelas, Ofelia Ruiz, Alma López, Martha B. Guzmán y Graciela Sánchez; los bailarines Fidel Herrera, Juan Medellín, Rafael Mendizábal, Manuel Alonso, Guillermo Pensado,

[947] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 512-513.
[948] Gabriela Aguirre Cristiani, "Desarrollo del Ballet Folklórico de México", *op. cit*., p. 74.

Antonio Gutiérrez, Tony Miller, Carlos Casados, Néstor Castelán, Enrique Constante, Efrén Flores, Mario García, José Luis López, Armando Pecero, Alfonso Rivera y Roberto Vidaña; 24 cantantes y 19 músicos.

El Ballet de las Américas se compuso en 1970 de las bailarinas Julieta Cano, Isabel Corona, Yolanda Huerta, Azucena Jiménez, Laura Lojo, Laura López, Carmen Lucía, Ruth Luna, Roseyra Marenco, Elena Marroquí, Carmen Molina, María Elena Montor, Sonia Ornelas, Ofelia Ruiz, Graciela Sánchez y Esther Vizcarra; los bailarines Carlos Casados, Néstor Castelán, Efrén Flores, Mario García, Onésimo González, José Luis López, Mario Mejía, Fernando Moya, Luis Muniche, Óscar Oña, Federico Orduña, Dante Palomino, Armando Pecero, Ricardo Riebeling, José Rodríguez, Alfredo Rosas, Rodolfo Velasco, Roberto Vidaña y Flavio Zarzoza; 24 cantantes y 10 músicos.[949]

Keys continuó como asistente de dirección durante 1970; encabezó al BFM en varias giras por el país y, promocionado por Sol Hurok, por numerosas ciudades de Estados Unidos. Algunos bailarines que participaron en ese viaje internacional y no han sido mencionados fueron Leticia Cázares, María Elena Macías, Aída Polanco, Ana María Tapia, Mónica Vial, Juan José Burgos, Alfredo Espinoza, Juan Muñoz, Humberto Treviño y Miguel Vélez.

Esa gira de 1970 se inició en agosto y concluyó en diciembre; durante su recorrido el BFM fue programado en Los Ángeles, California, en la misma temporada que otras importantes compañías de danza y música, como la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles.[950] Incluyó además una temporada en el City Center Theatre de Nueva York, del 1 al 26 de diciembre.

En 1969 se fundó el Ballet Clásico 70; un año después se plantearon los otros tres proyectos que Amalia Hernández y el BFM impulsaron: la programación permanente del Ballet de los Cinco Continentes (cuarta compañía del BFM), la creación de una Cinemateca de la Danza Internacional Folclórica, Clásica y Moderna, y el Ballet Infantil profesional, que no acababa de crearse a pesar de habérsele anunciado desde años anteriores. Los cuatro proyectos se desarrollarían en las instalaciones del Teatro y Escuela del BFM en la calle de Violeta.

Sobre el Ballet de los Cinco Continentes, Hernández aspiraba a que las obras montadas mantuvieran la "dignidad artística" y "autenticidad de los ritmos y las formas peculiares" que les habían dado origen. El propósito de la Cinemateca era conservar y difundir "filmaciones de grupos notables de diversas regiones del mundo" para estar actualizados "en aquello que se refiere a los

---

[949] *Ibid*., pp. 519-520.

[950] Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Hollywood Bowl, Los Ángeles, California, 19 y 21 al 23 de agosto de 1970.

adelantos alcanzados en esta materia, y sobre todo, nos pondremos en contacto con las ideas que acerca de este arte prevalecen actualmente". Por último, el ballet infantil tendría contenidos "adecuados" para "cultivar el gusto de quienes desde la infancia empiezan a interesarse en las expresiones artísticas. Para ello contamos con la obra de Gabilondo Soler, Cri-Cri, que nos será de inestimable ayuda".

Además de los cuatro proyectos, Amalia Hernández adelantaba que pronto participaría en la difusión de "compañías nacionales y extranjeras", que aportarían "nuevas ideas y estilos al desarrollo de la danza en nuestro país".[951] Con todo ello, Hernández y el BFM principiaban los años setenta con planes concretos que ampliarían su horizonte de trabajo y diversificarían aún más el campo dancístico mexicano. Tenían toda la década para llevarlos a cabo.

## 2. Los otros folclóricos

Danzas y Cantos de México continuó durante 1969 y 1970 como compañía residente de los dos foros del OPIC, Teatro de la Paz y Antonio Caso. Además, con Héctor Fink a la cabeza, compaginó esa labor con actividades en el ámbito comercial, por medio del Ballet Folklórico Viva México, con el que se presentó en hoteles y centros nocturnos de Las Vegas y París en 1968. En mayo de ese año la nueva compañía se presentó en el Hotel Frontier de la ciudad norteamericana con su espectáculo *Mexican Fiesta*, que "electrizaba a la audiencia".[952]

Por su parte, el Ballet Aztlán también continuó en actividad permanente, realizando largas temporadas en teatros llenos y giras por países latinoamericanos, en los que se presentaba incluso ante presidentes, como sucedió en la República Dominicana en junio de 1969.[953] Ese mismo año viajó a Estados Unidos, Nueva Zelanda y Australia.[954]

A finales de agosto el Ballet Aztlán, con los auspicios del INBA y como parte de una gira por Estados Unidos, se presentó en Salt Lake City con *Boda tarasca, Oaxaca, Danza del venado, Jalisco, Escena náhuatl, Fiesta en Veracruz* y la participación de los Tex Mex, un trío cómico. El grupo directivo estaba conformado por Silvia Lozano, directora general y coreógrafa; Rodolfo Villalbazo,

---

[951] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro del BFM, México, 1970.
[952] "Flag Exchange", en *Las Vegas Review Journal*, Las Vegas, Nevada, 30 de mayo de 1969.
[953] "Ballet Aztlán de México será recibido hoy a las 5 p.m.", en *La Información*, Santo Domingo, 6 de junio de 1969.
[954] "Afirma baile lleva grupo conocer mundo", en *El Nacional*, México, 8 de junio de 1969.

director musical; Ramiro Ramírez, asistente de coreografía, y vestuario de Luis Vargas y Silvia Lozano.[955]

En 1970 el Ballet Aztlán hizo una gira más, esta vez en julio y agosto, auspiciado por el INBA. Recorrió varias ciudades de Estados Unidos y Europa con el repertorio *Boda tarasca*, *Oaxaca*, *Danza del venado*, *Jalisco*, *Hidalgo*, *Chiapas*, *Escena náhuatl* y *Fiesta en Veracruz*. La supervisión musical estuvo a cargo de José Sabre Marroquín.[956]

Los numerosos grupos no profesionales de danza folclórica también siguieron trabajando en diversos foros de las ciudades del país y en giras internacionales. Se agregaron las actividades, funciones y temporadas organizadas por una institución que empezó a cobrar importancia en la difusión dancística: la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal (DDF). Ésta, retomando el modelo que habían seguido los concursos del INBA, celebró en la Alameda Central del 2 al 16 de septiembre de 1969 el I Concurso de Danzas Mexicanas en el Distrito Federal, como parte de las Fiestas Patrias, que tendría varias ediciones.

En la convocatoria del concurso se estableció que se otorgarían quince mil pesos al primer lugar, diez mil al segundo y cinco mil al tercero (gran diferencia con los premios otorgados por el INBA). Hacia finales de agosto estaban inscritos el Grupo Metztli de la Colonia Infantil Héroes de Celaya, la Compañía Mexicana de Danza Folklórica del SNTE, el Grupo Xochipilli del Club de Periodistas de México, el Ballet Mexicano Pueblo y Fiesta, el Grupo Pino Suárez, el Ballet Folklórico de la ESIA, el Grupo Anahuacalli, el Grupo Iyolmacehuayotl, el Grupo Quetzalcóatl, el Grupo Tlatelolco, el Grupo Temachtiani, el Ballet de Luis Márquez y Benjamín García, el Ballet Folklórico de Enrique, el Ballet Folklórico del Banco Nacional de México y el Ballet Aztlán.[957] Esta lista da una idea de la cantidad de grupos de esa especialidad que se hallaban en constante actividad en la ciudad de México.

Asimismo, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana organizaba el Concurso Nacional Juvenil de Danzas, que en 1970 llegó a su quinta edición, esa vez en el Teatro del Pueblo de la Feria Agrícola, Comercial y de Artesanías de Michoacán, con sede en Morelia, del 1 al 11 de mayo. En la convocatoria se establecía que los grupos podrían tener hasta un máximo de 25 elementos de entre 15

[955] Programa de mano del Ballet Aztlán de México, Centro Cívico Mexicano, Valley Music Hall, Salt Lake City, 28 y 29 de agosto de 1969.
[956] Programa de mano de "The National Dances of Mexico Folklorico", Ballet Aztlán de México, Opera House, Chicago, Illinois, 31 de julio y 1 de agosto de 1970; y Programación de Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Carnet Manifestazioni 1970, Estadio Darsena, Italia, con Ballet Aztlán, el 22 de agosto de 1970.
[957] "El Ballet de Danza Azteca, invitado de honor en el Festival de Nuevo México", en *El Día*, México, 22 de agosto de 1969.

y 30 años. Debían ajustarse a temas obligatorios y optativos. En 1970 el obligatorio debía elegirse entre el jarabe tapatío, la polka norteña, la bamba (con hechura de moño por una o varias parejas de bailadores) y la jarana yucateca (3x4, 6x8 y Torito); como optativo se señaló cualquier baile regional o danza indígena que no rebasara los treinta minutos.

Los premios otorgados ese año fueron siete mil pesos al primer lugar, cinco mil al segundo, tres mil al tercero, premio al director del conjunto del primer lugar con mil pesos, conjunto con mejor monografía del repertorio bailado con mil pesos y diplomas para lo más destacado.[958] El jurado estuvo formado por Joaquín Vázquez Flores, Elena Noriega, Arturo Macías y Próspero Romero.[959]

Por otro lado, en abril de 1970 el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, la SEP y la Unidad Artística y Cultural del Bosque organizaron un festival-homenaje en honor de los precursores de la danza y música folclóricas mexicanas en el Teatro del Bosque: Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Nellie Campobello, Rafael Saavedra, Francisco Domínguez, Efrén Orozco Rosales, Carlos Mérida y Amado López Castillo.

El coordinador del festival fue Enrique Bobadilla y bailó la Asociación Yalalteca de Oaxaca. Los premios fueron entregados por Félix Vallejo Martínez, secretario general del SNTE; Mauricio Magdaleno, subsecretario de Asuntos Culturales de la SEP, y el arquitecto Ramiro González del Sordo, gerente de la UACB.[960]

958 "Concurso Juvenil de Danzas", en *El Día*, México, 16 de marzo de 1970.
959 "Michoacán sede de un concurso de danza", en *La Prensa*, México, 27 de marzo de 1970.
960 "Empezará el sábado festival de danza folclórica", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 20 de abril de 1970.

## XVIII. Danza española e internacional 1969-1970

En los dos últimos años del sexenio la máxima exponente mexicana de la danza española, Pilar Rioja, hizo giras nacionales e internacionales, así como funciones en diversos foros de la ciudad de México. En 1969 estuvo en España durante largos meses;[961] a su regreso, en 1970 participó en la ópera *La vida breve* de Manuel de Falla, presentada en la Temporada del PBA,[962] y más tarde hizo una gira nacional por Guadalajara,[963] Monterrey, Aguascalientes, Chihuahua y Cuernavaca, entre otras ciudades.[964]

Rioja regresó al PBA el 25 de mayo con sus obras *Retablillo de los reales jardines*, *Suite barroca*, *Divertimento*, *Retablillo popular y cortesano* y *Flamenco*. En esa ocasión actuó como solista y estuvo acompañada del pianista concertista José Luis Alcaraz, el cantaor Antonio de Córdoba, el guitarrista Sergio Fernández y la Orquesta de Cámara de México, dirigida por Armando Zayas.[965] Un mes después, con el patrocinio de la Asociación Musical Daniel, actuó en varios países latinoamericanos,[966] y en julio, otra vez en el Distrito Federal, en el Museo de la Ciudad.[967]

Otra importante representante de este género, Margarita Gordon, se mantuvo presente en los foros de la capital, como en mayo de 1970, cuando estuvo programada en la Casa de la Paz en compañía de las bailarinas Ángela Cortés, Arcelia Bravo y Carmen Bravo, la pianista Alicia Angulo, el cantaor Luis y el guitarrista Hugo Elizondo, con la coordinación de escena de Pedro Ernesto y la coreografía de Martairta.[968]

El representante internacional de la especialidad que visitó México fue Danzas de España, dirigido por Ángel Pericet. Presentó en diciembre de 1969 en el PBA *Boleros de medio paso, Bolero liso* y *Seguidillas manchegas*, entre muchas otras obras cortas "que fueron magníficamente interpretadas por Carmelita Pericet, quien es una finísima bailarina". Además, el director y María del Amparo bailaron la Bamba "luciendo el vestuario regional", y recibieron "largos aplausos".[969] Todos los solistas de ese grupo eran excelentes en el baile clásico español.[970]

---

[961] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 10 de febrero de 1969.
[962] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de febrero de 1970, p. 83.
[963] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de marzo de 1970, p. 91.
[964] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 18 de abril de 1970.
[965] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 523.
[966] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1970.
[967] "En el Jiménez Rueda, el Ballet Nacional", en *Cine Mundial*, México, 17 de julio de 1970.
[968] Programa de mano de Margarita y su programa de Danzas Españolas, 3 y 10 de mayo, en *Revista Casa de la Paz*, vol. 6, núm. 7, tercera época, México, 27 de abril a 10 de mayo de 1970.
[969] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de diciembre de 1969.
[970] "Ballet. Danzas de España", en *Hoy*, México, 27 de diciembre de 1969.

En lo que se refiere a danza clásica, en el periodo 1969-1970 México sólo fue visitado por la Compañía de Danza de Larry Richardson (julio de 1970 en el PBA)[971] y un mes después, por el Ballet Clásico Ruso de Igor Moiseyev en el mismo foro y en el Auditorio Nacional. La llegada de esta última compañía se anunció desde principios del año; además de hacer danza folclórica, se decía, Moiseyev montaba obras para el Ballet Bolshoi, como *Salambo, Espartaco* y *El jugador de fútbol*, y había formado un grupo de estrellas del ballet ruso con el que viajaba por el mundo.[972] El repertorio que mostró al público mexicano incluía obras de Messerer, Uksusnikov, Goleisovsky, Vainonen, Vinogradov y él mismo; sin embargo, lo más renombrado de su visita fue que dos de sus bailarines pidieron asilo político en el país, por lo cual, luego del debut, las funciones fueron canceladas.

De danza moderna sólo se presentó en México la Compañía de Paul Taylor, en junio y julio de 1969 en el PBA. El repertorio, en su tercer viaje al país, incluía obras nuevas para el público mexicano: *Lento* (m. Haydn, vest. Alex Katz, iluminac. Jennifer Tipton) y *Dominio público* (*collage* musical John Hebert McDowell, vest. John Rawlings, iluminac. Tipton), además de *Aureola*, ya conocida en México.[973] En el segundo programa ofrecieron *Fiesta* (m. Alexei Haieff, vest. y decorado Katz, iluminac. Tipton) y *Órbitas* (m. Beethoven, vest. y decorados Katz, iluminac. Tipton), dividida en seis partes: *Introducción*, *Primavera venusiana*, *Verano marciano*, *Otoño terrenal*, *Invierno plutoniano* y *Conclusión*.[974]

El reparto estaba formado por Paul Taylor, Carolyn Adams, Bettie de Jong, Daniel Williams, Janet Aarpon, Cliff Keuter, Eileen Cropley, Karla Wolfangle, John Nightingale y Senta Driver. La dirección de orquesta corrió a cargo de Simon Sadoff, con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

Si bien la compañía demostraba su alto nivel dancístico y atraía a un público interesado en su trabajo, también se le criticó. Alfredo Juan Álvarez escribió que Taylor y "su tradición norteamericana" eran prueba de que "la importación es falsa garantía de calidad". Comparándolo con el BNM, le parecía que las obras de Taylor sufrían de "pobreza de movimientos" y buscaban "expresar con el cuerpo la complejidad de la vida", en tanto que el BNM aspiraba a "expresar con la vida colectiva del grupo, del grupo y el espectador, el cuerpo".[975]

[971] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 524.
[972] "El ballet clásico de Igor Moiseyev", en *El Heraldo de México*, México, 9 de agosto de 1970.
[973] Programa de mano de la Compañía de Danza de Paul Taylor, PBA, México, primer programa, 28 y 30 de junio y 3 y 5 de julio de 1969.
[974] Programa de mano de la Compañía de Danza de Paul Taylor, PBA, México, segundo programa, 1 y 5 de julio de 1969.
[975] Alfredo Juan Álvarez, "Rossana Filomarino Dances. Salomé Dances O. Wilde Salomé", *op. cit*.

Las compañías de danza folclórica que se presentaron en México durante 1969 y 1970 fueron muchas más. El 25 de febrero de 1969 actuó en el PBA el Ballet Nacional Ecuatoriano, dirigido por Patricia Aulestia. El programa presentado por sus 23 bailarines, 2 cantantes y 4 músicos fue *Escenas indígenas del altiplano* (Premio Cotal "Albatros" al Folklore Latinoamericano), *Acuarela cero*, *Reportaje a Quito* y *Daquilema*.[976]

En junio, también con una fecha en el PBA, estuvo el Ballet Nacional de Ceylán con danza y música tradicional, dirigido por T. P. Amerasinghe; y en agosto, por seis días, el Ballet Nacional de Jamaica, dirigido por Rex Nettleford, compuesto por bailarines, músicos y cantantes.[977]

En febrero de 1970 bailó en el PBA el Ballet Folklórico de Chile de Carmen Cuevas Mackenna, con dirección musical de Marta Ponce, dirección de danzas de Daniela Müller y el programa *Chile y sus países limítrofes*, con gran éxito.[978]

En abril el Ballet Phakavali de Tailandia actuó en el PBA, con acompañamiento de la orquesta Pi-Phat. Sus 25 integrantes interpretaron diez obras del folclor de su país luciendo un vestuario brillante, en las que cada bailarín era "un ser extraordinario".[979] En ese mismo mes, en la Casa de la Paz bailó la argentina Alejandra Dondines, en una exhibición de "danzas impresionistas", "danzas aztecas" con música de Carlos Chávez y folclóricas de su país.[980]

En mayo llegó el Gran Music Hall de Israel, con dirección y coreografía de Jonathan Karmon, que dio dos programas en el PBA. Un mes después, en el mismo foro estuvo la Compañía de Danza Filipinescas, que siempre atraía al público mexicano.[981]

En septiembre de 1970 se presentó en el Teatro Hidalgo el Ballet Ecuatoriano, ahora con diez integrantes. Afirmó su directora que "cultivar el folclor y hacerlo llegar a todo el pueblo es la mejor revolución pacífica que puede hacerse para integrar culturalmente a nuestros pueblos latinoamericanos".[982] Era la tercera gira que la compañía, fundada en 1967, hacía por el país, gracias a la promoción del INBA.[983] Además de su temporada en el Hidalgo, dio funciones en foros populares

[976] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 512.
[977] *Ibid*., pp. 515 y 517.
[978] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 9 de marzo de 1970, p. 91.
[979] F.M.G., "Ritmo y coreografía", en *El Nacional*, México, 12 de abril de 1970.
[980] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 13 de abril de 1970, p. 74.
[981] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 522-524.
[982] "Propagar el folclor, la mejor revolución pacífica, afirmó ayer Patricia Aulestia", en *Excélsior*, México, 27 de septiembre de 1970.
[983] "El Ballet Nacional del Ecuador se presentó", en *Novedades*, México, 29 de septiembre de 1970, p. 9-Sociales.

en la ciudad y viajó a varios estados, donde obtuvo una respuesta favorable del público y la crítica.[984] En su repertorio se encontraban *Suite montubia, Niño agua*, *Canción-amor* (del chileno Jermán Silva, basada en la vida de Violeta Parra) y *Madre india*, "un instante pantomímico", en la que se distinguía la interpretación de Aulestia.[985] Ésta, además, hacía "gala de una fina expresividad plástica" en otras ejecuciones.[986] El resto del reparto eran Amparo Cuadrado, Martha Cuadrado, Cecilia Lovatón, Magdalena Paz y Miño, Carlos Argüello, Enrique Constante, Kleber García, Marco Villalva y Liberman Valencia, quien era un "consumado guitarrista y cantante"[987] y haría una brillante carrera como bailarín en México. El gerente del grupo era Luis Alberto Khun, iluminación a cargo de Marcelo Guerra y vestuario de Ligia Fernández.[988]

Para Emilio Arizaga, esta compañía tenía obras que, al no conservar "el espíritu de autenticidad del verdadero folclor, al injertarle una fisonomía espectacularesca", eran propias del cabaret, si bien algunas eran "dignas de admiración". En todas había una "mezcla" de folclor, danza moderna y clásica, que hacía perder "efectividad dancística y plástica", pues el uso de "elementos disímbolos" impedía rescatar "lo autóctono". Por otra parte, le parecía que la intención "no es otra cosa que la de vestir a un grupo de bailarines con cosas baratas" como la minifalda, oropeles y penachos, con los "que más bien ofrecían un espectáculo de vodevil hollywoodense". Sin embargo, la compañía revelaba la inquietud, talento, gracia y sencillez de la directora, y había "esperanza de un desarrollo más coherente" de su trabajo, "que ha gustado y en especial ha interesado".[989]

En la coyuntura del cambio sexenal, Aulestia y su grupo manifestaron su interés por permanecer en México,[990] ya que la situación económica de su país y del grupo era muy difícil.[991] Con 25 años de edad, Aulestia reconocía que el trabajo del grupo era "simple y primitivo" por esas carencias económicas. Sobre los bailarines, aclaró que "solamente he pedido que mis estudiantes sepan cuál es la derecha y la izquierda, y que cuenten hasta diez, pero que al interpretar la música muestren

[984] "Extraordinario éxito alcanzó anoche el Ballet Nacional de Ecuador, aquí", en *El Heraldo de Aguascalientes*, Aguascalientes, 2 de octubre de 1970.
[985] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1970, p. 25-A.
[986] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Nacional Ecuatoriano", en *El Nacional*, 2a. sección, México, 31 de octubre de 1970, p. 5.
[987] *Ibidem*.
[988] Programa de mano del Ballet Nacional Ecuatoriano, Teatro Morelos, Aguascalientes, 10 de octubre de 1970.
[989] Emilio Arizaga, "El Ballet de Patricia Aulestia entre el folclor y Hollywood", en *El Día*, México, 1 de octubre de 1970, p. 16.
[990] Juan Francisco Acosta, "Gran labor de Patricia Aulestia del Ballet Nacional de Ecuador", en *El Heraldo de Aguascalientes*, Aguascalientes, 3 de octubre de 1970, p. 3.
[991] Jesús Delgadillo, "Los artistas ecuatorianos desean quedarse en México", en *El Sol del Norte*, Saltillo, Coahuila, 15 de octubre de 1970.

sentido escénico y habilidad para el baile”.[992] Pretendía lanzarse a nuevos proyectos, como incorporarse al Ballet Clásico de México, lo cual no logró.[993]

En octubre de 1970 el Grupo Hindú Triveni, con danzas y cantos de Manipur, actuó en el PBA en una única función, con danzas “polifacéticas” que abarcaban “desde la más dulce feminidad hasta la más vigorosa masculinidad”. Eran veinte bailarines y músicos, presentados gracias al INBA y la Asociación Musical Daniel,[994] que mostraron su arte “bellamente estilizado, así como la maravilla de los trajes típicos”.[995] Destacó Chara Mantir, “cuya exquisitez de movimientos es realmente poética y llena de expresión plástica”.[996]

[992] Patricia Aulestia en *ibidem*.
[993] Blanca Sevilla, “Ensayos. Entrevista con Patricia Aulestia”, en *El Heraldo de México*, México, 25 de octubre de 1970.
[994] “El baile hindú Triveni en el Palacio de Bellas Artes”, en *Cine Mundial*, México, 16 de octubre de 1970.
[995] “El Ballet Hindú Triveni”, en *Novedades*, México, 31 de octubre de 1970.
[996] Ricardo Mungarro, “Rapsodia. Ballet Hindú Triveni, brillante espectáculo”, en *La Prensa*, México, 3 de noviembre de 1970.

**XIX. Academia de la Danza Mexicana, por un bailarín integral**

Luego de la presentación de la obra de Josefina Lavalle *Danza de cinco palabras*, un cronista había afirmado que era "un paso adelante en la historia de la danza en México", porque en ella se integraban la danza moderna y la clásica. La directora de la ADM defendía "la formación integral del bailarín mexicano, lo que permitirá avanzar con mayor libertad por los caminos del arte hacia el logro de una auténtica danza mexicana basada en la cultura y desarrollo actual de México". Ése era precisamente el proyecto de la ADM, resultado del trabajo de sus integrantes, en especial de Lavalle, quien había estado en contacto con numerosas escuelas y planes de estudio, como en su reciente viaje a Estados Unidos, adonde había ido becada para estudiar coreografía y "tomar nuevos medios para la mejor expresión de sus ideas".[997]

Además de los cursos regulares que impartía la ADM, con el fin de capacitar a maestros del país había abierto cursos de verano que eran muy concurridos, y a partir de 1965, los de invierno, donde se impartían clases de las tres especialidades y actuación.[998]

En enero de 1969 el subdirector administrativo del INBA, José Antonio Malo, mediante un oficio destituyó a la directora y la subdirectora de la ADM, Josefina Lavalle y Guillermina Peñalosa, quienes lo recibieron un mes después, cuando les comunicaron que también perderían sus plazas como maestras de la Academia y de la SEP. Aunque hasta mediados de marzo no se habían hecho declaraciones públicas, esta información corría como rumor; se decía que la causa de las destituciones era que ambas habían incurrido en "violaciones al Reglamento que las rige y una vida poco decorosa". Otero nada comentó; prevalecía la inquietud entre la comunidad dancística del INBA.[999]

Por otro lado, a raíz de que también fueron cesados dos maestros de la Escuela Nocturna de Música, Ramón Mier y Socorro Sala, un grupo de estudiantes de dicha escuela solicitó una cita con el director del INBA, que se les negó.[1000] Es importante mencionar que en 1968 muchos alumnos y maestros de música fueron procesados ilegalmente, encarcelados y luego liberados,[1001] y que la Escuela de Arte Teatral del INBA, dirigida por José Soler, cerró sus puertas en apoyo al movimiento estudiantil.[1002] Por esta misma causa Josefina Lavalle fue destituida: participó en 1968 como

[997] "Ballet de Josefina Lavalle", en *Excélsior*, México, 24 de abril de 1965.
[998] "Curso de invierno en la Academia de Danza", en *El Universal*, México, 2 de noviembre de 1965.
[999] "Pese al silencio... que sí cesaron a Josefina Lavalle", en *Cine Mundial*, México, 14 de marzo de 1969.
[1000] "Espectáculos. Más ceses en Bellas Artes", en *Claridades*, México, 16 de marzo de 1969.
[1001] Benjamín Anaya, "Cronología. Música", en *México su apuesta por la cultura*, *op. cit.*, p. 250.
[1002] "Cronología. Teatro", en *ibid.*, p. 325.

representante de la Coalición de Maestros de Enseñanza Media y Superior Pro-Libertades Democráticas y del Consejo Nacional de Huelga que impulsó el movimiento estudiantil.[1003]

Finalmente, el 20 de marzo de 1969 se confirmó oficialmente que José Luis Martínez había dictado el "fulminante cese" de Lavalle y Peñalosa, por supuestas infracciones a la Ley Federal de los Trabajadores al Servicio del Estado. La policía debió disolver a un grupo de estudiantes de la ADM que protestaban a las afueras del PBA por la "incalificable injusticia"; pedían la renuncia de Martínez y la reinstalación de ambas maestras o, amenazaban, se irían a huelga. De manera extraoficial se informó que Lavalle y Peñalosa "hacían política" contra Martínez y reunían 500 firmas para una carta dirigida al secretario de Educación Agustín Yáñez, para explicarle las irregularidades que se cometían en las escuelas del INBA.[1004] A pesar de las presiones, Lavalle y Peñalosa debieron separarse de sus puestos directivos en la ADM; ésta quedó acéfala, situación que se resolvió hasta nueve meses después, cuando el 16 de diciembre de 1969 Nieves Paniagua fue nombrada nueva directora de la Academia.[1005]

La "notable bailarina y emprendedora mujer", que además conservó su puesto de responsable de Relaciones Públicas del Departamento de Danza del INBA, tenía como plan de trabajo darle difusión a las tres especialidades de la danza para que los egresados tuvieran mayores oportunidades. Asimismo, reestructurar y ampliar los planes de estudio, y elevar el presupuesto de la ADM para becas. Paniagua era, hasta ese momento, encargada del programa de intercambio con las embajadas, maestra de la Escuela de Danza "Héroes de la Libertad" (fundada por Eva Sámano de López Mateos) y de la Escuela de Iniciación núm. 1 del INBA.[1006]

## 1. Montajes

Hasta su destitución, la actividad realizada durante el sexenio por Josefina Lavalle a la cabeza de la ADM fue muy intensa; con el fin de difundir el trabajo de alumnos y maestros y de darles experiencia escénica a los primeros, impulsó su participación en montajes, tanto de la escuela como profesionales.

---

[1003] Acta de resolución de los magistrados del Tribunal Federal de Conciliación y Arbitraje a favor de Josefina Lavalle, México, 8 de junio de 1972, en expediente de Josefina Lavalle, CENIDI Danza, INBA, México.
[1004] "Escandalazo en Bellas Artes", en *La Prensa*, México, 21 de marzo de 1969.
[1005] Currículum de Nieves Paniagua, CENIDI Danza, INBA, México. Según Angelina Camargo, el oficio que designaba a Nieves Paniagua como directora de la ADM estaba fechado el 16 de diciembre de 1969 y firmado por el director general del INBA, José Luis Martínez ("Mejora el panorama de la danza en México con alumnos de 62 escuelas tecnológicas", en *Excélsior*, México, 6 de marzo de 1977, p. 8-F.)
[1006] Sylvia Sayago, "Nosotras las mujeres. Nieves Paniagua, nueva directora de la Academia de Danza", en *El Nacional*, México, 16 de enero de 1970.

En 1965 Gene McDonald impartió un curso de técnica Graham a los alumnos de la ADM, que compartieron con bailarines de varias compañías. En marzo de ese año actuaron en las óperas *Orfeo* y *Eurídice* junto al Ballet Clásico de México, con coreografía de Lavalle. Del 6 al 22 de agosto de ese año se estrenó en el Teatro del Bosque, con un amplio reparto de alumnos y bailarines de la compañía oficial, *El Cascanueces*, montada por Sonia Castañeda y Lavalle.[1007]

Las funciones recibieron diversas críticas; según unas, la ADM se había mostrado como "una de las mejores del mundo"[1008] y tenía buenos elementos, como las alumnas Silvia Barragán en su papel de Clara, y Amparo Sevilla como la niña malcriada (seguramente, el mismo personaje); en ambos casos, "sus movimientos son finos, seguros y muestran un carácter que envidiaría una profesional".[1009] Luis Bruno Ruiz también destacó a esas estudiantes, además de Gloria Macías (como el Hada de azúcar), Ofelia Medina, Miguel Galetto e Isaías Mino[1010]; y Franz Mont, a Patricia Monzón, Hilda Guzmán, Constantino Casanova (el Cascanueces), Carlos Delgadillo, Dante Palomino, Oswaldo Rivas y Rafael Mendizábal.[1011]

Otros cronistas apuntaron a las deficiencias y criticaron la presentación de "criaturas que apenas se están alfabetizando en danza y jóvenes y señoritas que todavía no han logrado hacer de sus cuerpos formidables máquinas humanas", aunque había disciplina y cohesión, a "las enternecedoras funciones" les faltaba brillantez, dominio y entrega.[1012]

La ADM también tomó parte en un Festival Artístico en el Auditorio Nacional, organizado por el IMSS y la UNAM, con *Los Matlachines de Huitzizilingo*, en agosto.[1013] En septiembre repuso *El Cascanueces* en el Auditorio Nacional para los Domingos Populares de la Cultura[1014] y dio tres funciones en el PBA en octubre y noviembre.[1015]

---

1007 "Culturales", en *A.B.C*., México, 15 de julio de 1965.
1008 José Hugo Cardona, "*Cascanueces*", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 15 de agosto de 1965, p. 4.
1009 "Se anota triunfo el INBA con el ballet *Cascanueces*", en *Claridades*, México, 8 de agosto de 1965.
1010 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1965.
1011 Franz Mont, "La danza y el ballet", en *El Nacional*, México, 29 de agosto de 1965, p. 10.
1012 "*Cascanueces*. Enternecedora como un fin de cursos", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 8 de agosto de 1965.
1013 "Festival artístico en el Auditorio Nacional", en *A.B.C*., México, 27 de agosto de 1965, p. 2.
1014 "Culturales", en *A.B.C*., México, 4 de septiembre de 1965, p. 4.
1015 "Noticiero musical. Academia de la Danza Mexicana", en *Siempre!*, México, 10 de noviembre de 1965. Las funciones en el PBA fueron los días 30 de octubre y 13 y 27 de noviembre; el reparto estuvo formado por Silvia Barragán, Dante Palomino, Patricia Monzón, Oswaldo Rivas, Rafael Mendizábal, Amparo Sevilla, Hilda Guzmán, Cristina Gallegos, Lourdes Ramírez, Rosa María González, Lucy Miranda, Azaria Rubio, Ángeles Ávila, Gabriela Delgado, Silvia Unzueta, Pilar Medina, Alma Angulo, Marcia Barragán, Beatriz Barbosa, Cristina Llamas, Martha Casillas, Miguel Galetto, Constantino Casanova, Sergio Domínguez, Luis López, Marco Antonio Zárate, Ilce Schadtler, Sara Moreno, Angélica Zubirán, Mercedes Limón, Carmen Mendoza, Elizabeth Espejo, Martha Medina, Patricia Chirón, Carlos Delgadillo, Ofelia Medina, Isaías Mino, Maricela Acosta, Liliana Zubirán, Griselle Merino, Yolka Madero, Reyna Pérez, Cecilia Montañez,

Los días 4 y 11 de octubre de 1965 se presentó la Primera Temporada de la ADM en el Teatro del Bosque, con el programa *Danzas mexicanas* del grupo folclórico de la escuela, dirigido por Emma Duarte, con Noemí Marín como su asistente. El repertorio fue *Matlachines de Huitzizilingo* de Hidalgo; *Sones huastecos* y *La Picota* de Tamaulipas; *Polkas norteñas, Cuadro de danzas guerrerenses* y *Danza de los moros* de Michoacán; *Danzas de la cruz* del estado de México y *Fiesta oaxaqueña*.[1016] Recibieron comentarios muy positivos,[1017] pero también críticas. En una de ellas se reconoció el trabajo de maestros y alumnos pero se señaló que no habían logrado un "clima escénico" por los múltiples errores cometidos, que asemejaron la función a un "efímero" de Jodorowsky.[1018]

En abril de 1966 algunas alumnas de la ADM participaron en la ópera *Hansel y Gretel* de Humperdinck, con coreografía de Lavalle, quien "dio un tono poético" a la obra.[1019]

Tres meses después, dentro de la Temporada de Ópera Nacional, las alumnas bailaron de nuevo en *Lakme* de Léo Delibes, con coreografía "sin duda brillante" de Lavalle.[1020] En agosto la ADM dio once funciones de *El Cascanueces* en el Teatro del Bosque,[1021] con el nombre de Ballet Clásico Infantil de la ADM.[1022] En octubre participó con el Ballet Clásico de México en el montaje que "por primera vez" se presentaba en su versión completa en el PBA de *La bella durmiente del bosque*, con coreografía de Lland, Lavalle y Jorge Cano.

En abril de 1967 el Grupo Experimental de Danza Folclórica de la ADM, dirigido por Xóchitl Medina, fue presentado en Chapultepec por la Dirección de Acción Social del DDF; con el fin de mostrar el folclor nacional "sin mistificaciones", ofrecieron danzas "auténticamente costumbristas" de

---

Raquel Rodríguez, Guadalupe Ramírez, Gloria Macías, Mireya List, Angelina Candelas, Guillermina López, Teresa Aguilar, Laura Casas, Rosa Tato, Leonor Medina, María de Jesús Acevedo, Christine Brouillet, Maribel Casas, Leticia Cortés, Gabriela Meza, Ernestina Romero, Lucrecia Benllito, Lucía Sotelo, Susana Unzueta, Susana Romero, Ivone Altamirano, Frida Donath, Patricia Gómez, Dolores González, Guadalupe Isla, María Elena Macías, Norma Aguilera, Patricia Ambriz, Alma Rosa Betancourt, Verónica de Lizardi, Emma Domínguez, Sara Enríquez, Janina Marín, Marina Miranda, Dora Elsa Ollea, Bertha Ortiz, María del Carmen Ramírez, Irma Stone, Virginia Urbina, Dalia Vázquez, Evangelina Villalón, Roxana Cadena, Celia Camacho y Guadalupe Robles. En *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 473.

1016 "En el Teatro del Bosque, danza mexicana", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 30 de septiembre de 1965.

1017 "Funciones de danzas mexicanas", en *Novedades*, México, 11 de octubre de 1965.

1018 No se había logrado "clima escénico" porque "público y artistas padecieron los penachos que se desbarataban, los calzones que se desprendían, los rebozos que se enredaban, los huaraches que se partían, los tocados que no ajustaban. Aquello parecía un „efímero" de Alexandro. Y de pronto, la propia maestra Noemí Marín luciendo unos trajes impropiamente lujosos, marcándose los ojos con unas rayas blancas como corista del Lido. El arte es estilo, señores ¡estilo! ¡estilo! Y el estilo cuaja en el cuidado de los detalles". En "La Academia debe pulirse", en *Lunes* de *Excélsior*, México, 18 de octubre de 1965.

1019 Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 10 de abril de 1966.

1020 Franz Mont, "El ballet y la ópera", en *El Nacional*, México, 31 de julio de 1966.

1021 "Ballet popular", en *El Sol de México*, México, 3 de agosto de 1966.

1022 Así lo llama Víctor Reyes en "Notas de música. Grupos clásicos", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 15 de agosto de 1966. Dice que ese grupo, el Ballet Clásico de México y el Ballet Concierto son las tres compañías de danza clásica del país.

Oaxaca, Veracruz y Jalisco, y música en vivo.[1023] La participación de la ADM con el DDF continuó a lo largo de 1967; programaron en diversos foros de la ciudad las danzas montadas por alumnos y maestros, sobre Oaxaca, Veracruz y Jalisco.[1024] En junio de ese año, el grupo bailó en la Alameda Central con la Orquesta de la Escuela Normal de Educadoras, el Mariachi Estrella de México, el conjunto jarocho Los Tilingos y la Marimba de Zeferino Nandayapa.[1025]

En 1968, año en que se graduó la primera generación de alumnos de la ADM y recibieron cursos de técnica y coreografía de Anna Sokolow, la escuela participó en diversos montajes durante la Olimpiada Cultural, como en el programa *Veinte años de danza mexicana*, con repertorio de danza nacionalista.

En diciembre de 1969, cuando recibían clases de la primera bailarina cubana Aurora Bosch y la escuela se componía de 700 alumnos, algunos participaron de nuevo en las funciones de *El Cascanueces* en el Auditorio Nacional.[1026] Al año siguiente, Bosch impartió clases de nuevo,[1027] así como el maestro Miro Zolan[1028] y la bailarina, coreógrafa y folclorista argentina Alejandra Dondines, que dio un breve curso de Anatomía aplicada a la danza.[1029]

Con Paniagua en la dirección de la ADM se realizó un viejo proyecto de la escuela: organizar compañías de danza para los alumnos, con el fin de introducirlos en la vida profesional. Para noviembre de 1970 el Departamento de Danza del INBA y la ADM ya habían formado la Compañía de Danza Moderna, dirigida por Bodil Genkel, y la Compañía de Danza Regional.[1030]

## 2. Bodil Genkel, encauzando vocaciones

La labor de Bodil Genkel en la ADM ha sido calificada por Lavalle como "la obra más importante" de la maestra danesa. Desde 1965 y durante catorce años, Genkel organizó, desarrolló, sistematizó y mejoró su trabajo como maestra de danza moderna y de coreografía. Creó su propio sistema de enseñanza, "basado en Wigman, Weidman y Graham", y formó a varias generaciones de artistas de la danza. Los conocimientos que había recibido de Kurt Jooss y Louis Horst se expresaron en su trabajo; basó su sistema de enseñanza principalmente en el segundo de ellos, a partir de quien elaboró un

[1023] "Ballet sin mistificaciones en domingo, en Chapultepec", en *El Día*, México, 12 de abril de 1967.
[1024] Magdalena Mondragón, "Culticosas", en *La Prensa*, México, 20 de junio de 1967.
[1025] "Audición para el domingo en la Alameda", en *El Nacional*, México, 28 de junio de 1967.
[1026] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 24 de diciembre de 1969.
[1027] "Curso sobre la danza", en *El Universal*, México, 17 de enero de 1970.
[1028] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, 21 de enero de 1970.
[1029] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 13 de abril de 1970, p. 74.
[1030] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1970.

sistema "sobre su desarrollo secuencial lógico, y fundamentado sólidamente en las normas de la estructura musical, logrando un paralelismo entre la danza y la música". En lo que respecta a la enseñanza de la coreografía, Genkel se convirtió en "piedra fundamental de la ADM"; impulsó e impartió varias materias en la escuela con el fin de motivar "la necesidad de expresión" de sus alumnos, cuyos "conocimientos evidentemente son superiores al nivel promedio" del resto de los bailarines.[1031]

A principios de 1965 se iniciaron en la ADM los cursos de coreografía de Genkel, dirigidos a profesionales, con una duración de seis meses.[1032] A la apertura asistieron bailarinas de la compañía oficial, como Susana Benavides, Sonia Castañeda y Socorro Bastida, además de integrantes del BNM, el Ballet Contemporáneo, el NTD (inexistente ya) e independientes, lo que prueba la importancia que se daba a los cursos en el ámbito oficial.[1033]

Como producto del trabajo de Genkel en la ADM surgió el Taller Libre de Coreografía Experimental (TALICE), fundado por Lavalle, que aspiraba a "incrementar las inquietudes creativas de los jóvenes" al proporcionarles "los elementos necesarios para su trabajo"; no había restricciones, los bailarines podían ser o no alumnos de la ADM, pero debían tener deseos de "experimentar en la coreografía". Los integrantes del TALICE eran Rafael Buitrón, Antonia Torres, María Elena Gómez, Alma Mino, Georgina Román, Lourdes Saavedra y Farahilda Sevilla. En breve temporada en octubre de 1965 (iniciada el día 18) se presentaron en el Teatro del Bosque con *Formas* y *Transición* de Georgina Román, *Esquema* de Antonia Torres, *La infanta muerta* de Guillermina Peñalosa, *Danza sacra* de José Coronado y el trabajo colectivo *Suite*.[1034]

Luis Bruno Ruiz escribió sobre esas funciones que eran un inicio para los jóvenes coreógrafos que, de ser encauzados, "ofrecerán logros mejores", pues en ese momento faltaba "dominio de la escena" a los bailarines y se veía "poca seguridad en la expresión temática y coreográfica".[1035]

La obra de Antonia Torres, maestra de la ADM con sueldo de 800 pesos mensuales, era un ejemplo representativo del trabajo del TALICE. Su coreografía *Esquema* contaba con música electrónica de Dick Raaijmakers; colaboración literaria, teatral y magnetofónica de Rodolfo Alcaraz; éste y Torres hicieron la selección de textos de Martin Luther King, Harold Wilson, Lyndon B.

[1031] Josefina Lavalle, "Bodil Genkel", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, *op*. *cit*., p. 53. Entre los alumnos más destacados de Genkel, Lavalle menciona a Norma Batista, Cecilia Appleton, Leticia Pliego, Silvia Unzueta, Rosa Salazar, Eva Pardavé, Claudia Cárdenas y Patricia Thomas.
[1032] "Se abren unos cursos sobre la coreografía", en *Cine Mundial*, México, 7 de marzo de 1965.
[1033] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 18 de marzo de 1965.
[1034] "Notas culturales", en *El Universal*, México, 20 de octubre de 1965.
[1035] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 3 de noviembre de 1965

Johnson, Nikita Kruschev, la Junta Militar de Ecuador y otros, grabados con las voces de Alcaraz, Leonardo Fabela y Óscar Yoldi. Según Fidelio, el resultado de ese "experimento tan pretensioso", bailado por Georgina Román y Rafael Buitrón, fue una "obra de género híbrido", de "impresionante riqueza" y muy novedosa. En ella se apreciaban "la manita de Josefina Lavalle" y a la joven coreógrafa, que "para comenzar le ha dado un puntapié en el ombligo a la abstracción y a las formas puras". El cronista estaba seguro de que sus obras alcanzarían una mayor calidad y Torres "se atreverá con audacias aún mayores".[1036]

A pesar de esa apertura, en *Siempre!* apareció una carta de Raquel Plascencia Manterola dirigida al director de la revista, denunciando que en esas funciones del TALICE debía haberse incluido la obra *Parábola* de José Coronado, inspirada en el mural de Orozco *Cristo destruyendo su cruz*. Decía que las autoridades de la ADM habían aprobado que se presentara pero finalmente se había excluido con el argumento de "no herir sentimientos". Plascencia se preguntaba si se referían a los sentimientos "de algún macho" y "si el arte va a ser encadenado, „por no herir sentimientos", ¿qué florecimiento puede esperarse si se le ahoga desde la cuna?".[1037] Sin embargo, de Coronado se incluyó la obra *Danza sacra*, que parece ser la de referencia, aunque con otro nombre.

El TALICE también actuó en Cuernavaca, en una temporada de Domingos de Otoño, organizada por el Instituto Regional de Bellas Artes de esa ciudad. Bailaron *Forma*, *Danza sacra y profana*, *Transición*, *Esquema* y *Suite*.[1038]

En 1968, en un esfuerzo independiente y en busca de una mayor profesionalización del trabajo del TALICE, Bodil Genkel dirigió el grupo Ocho en el Foro, entre cuyos integrantes estaba Antonia Torres. Un año después, en noviembre de 1969, el Taller se convirtió en la Compañía de Danza Moderna de la ADM, integrada por alumnos pasantes y dirigido por Genkel y Torres, con el fin de encauzar las actividades profesionales de los estudiantes de la escuela. Cinco meses después, John Fealy, con todo y sus fieras críticas, reconoció como un trabajo excepcional el de Genkel en la ADM, al permitir que sus alumnos se liberaran de los "temblores de los copos del *Cascanueces*" e impedir que se quedaran "encorsetadas o rindiendo homenaje a la muy lejana Santa Martha Graham del Espiral".[1039] Esa opinión se debía a que el trabajo del grupo era experimental y se planteaba como objetivo la búsqueda de la expresión auténtica por medio del movimiento.

[1036] Fidelio, "Antonia Torres. El afecto por la danza que se volvió una pasión", en *La Prensa*, México, 23 de octubre de 1965.
[1037] Carta de Raquel Plascencia Manterola, "Taller de danza", en *Siempre!*, México, 10 de noviembre de 1965.
[1038] "Función de danza de Domingos de Otoño, el día 14", en *El Nacional*, México, 12 de noviembre de 1965.
[1039] John Fealy, "Danza. La nueva generación de la danza", en *Siempre!*, México, 15 de abril de 1970.

La Compañía de Danza Moderna dio su primera función en mayo de 1970; participó en varias fechas, ya reseñadas, de septiembre, octubre y noviembre en la II Temporada del Teatro de la Danza, con su repertorio *Opus*, *Destierro del paisaje*, *Sueños*, *Dúo*, *Animalia*, *Presentación*, *Aria* y *Tiempos*. Sus integrantes eran Nora Alvarado, Maclovia Carrión, Patricia Chirón, Graciela González, Rosa María González, Guadalupe Isla, Mercedes Limón, Leonor Medina, Griselda (Griselle) Merino, Raquel Rodríguez, Amparo Sevilla, Patricia Tato, Rosa Tato, Silva Unzueta, Evangelina Villalón, Carlos Delgadillo, Héctor Chávez, Héctor Fierro, Roberto Olivo y Oswaldo Rivas.[1040]

La labor de Bodil Genkel en la ADM y en otras compañías fue reconocida ampliamente por sus compañeros. Al cierre del sexenio, el 16 de noviembre de 1970, se realizó un homenaje a la maestra danesa en el PBA, ofrecido por Clementina Otero y Nieves Paniagua,[1041] con la participación de cinco compañías: el BNM con *Amor para Vivaldi* de Guillermina Bravo, el Ballet Clásico 70 con *Adagio* de Onésimo González, la Compañía de Danza Moderna de la ADM con *Sueños* de la propia Genkel, el Ballet Independiente con *Invenciones* de Graciela Henríquez y el Ballet Clásico de México con *Las bodas de Aurora*.[1042]

[1040] "Comenzó la segunda temporada de danza", en *El Día*, México, 22 de septiembre de 1970.
[1041] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 18 de noviembre de 1970.
[1042] Programa de mano del Homenaje a Bodil Genkel, PBA, México, 16 de noviembre de 1970.

**XX. Escuela Nacional de Danza**

Dirigida por Nellie Campobello desde 1937, la otra escuela de danza del INBA seguía trabajando, aunque aislada. Por esa razón, la Escuela Nacional de Danza no tenía el mismo apoyo ni impacto que la ADM, aunque sí numerosas alumnas y actividades escénicas.

En noviembre de 1965 se presentó en el PBA, como END y Escuela del Ballet de la Ciudad de México, ambas dirigidas por Campobello.[1043] Era una situación irregular que ocasionaría serios problemas, pues era incorrecto que dentro de una institución oficial viviera otra manteniendo su autonomía, utilizando las instalaciones y en dudosas condiciones, pues ambas escuelas respondían a los dictados, a veces arbitrarios, de su directora.

Las funciones de "ambas escuelas" se dieron en el PBA a partir del día 13; presentaron demostraciones técnicas de los alumnos y algunas obras cortas, con grupos de los maestros Pedro Sajarov, Enrique Vela Quintero, María Roldán, Eva María Ortiz, Guillermo Keys, Martha Pimentel y Gloria Campobello, entre otros.[1044] Luis Bruno Ruiz destacó a Eva María Ortiz, quien bailó el *pas de deux* de *Don Quijote* con el bailarín huésped Flavio Zarzoza. Para el cronista, Ortiz era una bailarina "de grandes posibilidades", "una artista que merece la vaya conociendo el público devoto de la alta ceremonia del ballet" y que podría desarrollarse si el Ballet de la Ciudad de México diera funciones más frecuentemente[1045] (aunque en realidad no existía). Carmen G. de Tapia escribió que los grupos infantiles de la END mostraron su "gracia espontánea, ingenuas expresiones y lógica en el movimiento", pero señaló que esos "atributos" desaparecían "inexplicablemente" en la medida en que

[1043] "Funciones escolares de danza", en *Excélsior*, México, 11 de noviembre de 1965.

[1044] El 13 de noviembre participaron: 1. Pedro Sajarov y su grupo de estabilidad rítmica de una clase de danza y pasos básicos del baile clásico; 2. Érika Hinsen Martínez y su grupo de ejercicios de preparación a la danza; 3. María de los Ángeles Romo Díaz y su grupo de preparación y variaciones de una clase de danza clásica; 4. María Roldán Gil y su grupo en clases, ensayos de danza y ballet clásico; 5. Enrique Vela Quintero, con su grupo de Movimientos de Gimnasia Dalcroze; 6. Carmen Aurora Suárez de Camargo con su grupo de danza moderna, en una demostración de clases y ensayos; 7. Eva María Ortiz Saldaña con variaciones de danza clásica con cinco alumnas; 8. Vela Quintero con su grupo de solistas en ensayos coreográficos, interpretados por tres alumnas; 9. Ortiz como el Hada de azúcar, ensayo coreográfico de Vela Quintero, y 10. Amparo García García y su grupo de Ritmos Indígenas y Danzas de México con cuatro alumnas. En "Tres programas de difusión de la danza", en *El Universal*, México, 14 de noviembre de 1965.

En el cierre de las funciones, a finales de noviembre, se presentaron también en el PBA: 1. Gloria Campobello y sus grupos de clases de los años preparatorios y el profesional con una demostración de capacidad técnica. 2. Vela Quintero y las maestras Martha Pimentel Ruiz, Ángela Romo Díaz, Amparo García y la alumna Perla Obscura en ensayos sobre seis variaciones de *Las bodas de Aurora*. 3. G. Campobello y su grupo profesional en variaciones de *Las sílfides*, con la primera bailarina, la maestra Romo y las alumnas Celia Esqueda y Perla Obscura. En "Ballet", en *La Prensa*, México, 30 de noviembre de 1965.

[1045] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 2 de diciembre de 1965.

crecían las niñas.[1046] Como era lógico por su relación estrecha con las Campobello, la revista *Tiempo* dedicó abundante espacio, fotos y elogios a las funciones, sus participantes y directivos.[1047]

En 1965 se fundó en Tijuana la Escuela Gloria Campobello, a cargo de la maestra Margarita Robles Regalado, egresada de la END. Cuatro año después la nueva escuela recibió la autorización de Nellie Campobello para utilizar el nombre de su hermana y el certificado del Ballet de la Ciudad de México, A.C. para que funcionara como "una extensión" de la Escuela de dicho Ballet.[1048]

Además de las artísticas, la END tenía actividades de tipo político, que eran promocionadas en la revista *Tiempo*. El 20 de junio de 1966 un grupo de maestros hizo su "guardia anual" al pie de la Columna de la Independencia, acompañados por visitantes de Villa Ocampo, Durango, "tierra de grandes combatientes villistas" y lugar de origen de Nellie Campobello.[1049]

En noviembre de 1966 de nuevo la END y la Escuela del Ballet de la Ciudad de México dieron funciones de fin de cursos en el PBA. En su programa se incluyeron Sección infantil, Danzas de México, Ritmos y danzas indígenas de México y Danza moderna, además de los ciclos vocacional, preparatorio, profesional y de posgraduados.[1050] Participaron alumnos de Enrique Vela Quintero, Eva María Ortiz, Aurora Suárez, Gloria Campobello, Pedro Sajarov, María Roldán y Martha Pimentel, entre otros; el repertorio incluyó *Varsoviana*, *Jarana*, *Zapateado norteño*, *Sones de Oaxaca*, *Danzas rusas*, *Ritual azteca*, *Danza de las horas*, *Variaciones de otoño*, *Imagen de Madame Butterfly*, *Noche de Walpurgis*, *Estampa de la Viuda Alegre* y los poemas de Nellie Campobello "Manos en el viento" y "Danzas de las palabras", con música de la Revolución.[1051] Las bailarinas más destacadas fueron Eva

---

[1046] Carmen G. de Tapia, "Teatro en acción. La Escuela Nacional de Danza", en *El Universal Gráfico*, México, 10 de diciembre de 1965, pp. 11 y 12.

[1047] "Ballet. Técnica y arte", en *Revista Tiempo*, México, 13 de diciembre de 1965, pp. 37-41.

[1048] Carta de Nellie Campobello a Margarita Robles Regalado, 4 de agosto de 1969, archivo CENIDI Danza, INBA, México. En ese certificado del Ballet de la Ciudad de México, A.C. otorgado a Robles aparecen las firmas de Martín Luis Guzmán, presidente; Carmen Huerta, secretaria; Nellie Campobello, directora general, y Carlos Moya Luna, vocal.

[1049] Los maestros que asistieron a la guardia fueron Martha Pimentel Ruiz, María de la Luz Treviño, Lino Bañuelos Moreno, José Trinidad Rodríguez, Pedro Sajarov, Enrique Vela Quintero, María Luisa L. de Alcántara, Nellie Campobello, Riveriano Ruacho, Aurora María del Carmen Suárez de Camargo, Carmen María Luisa de Suárez, Gloria María Teresa S. de Reyes Ruiz, Carmen Huerta Vargas, Simona Torres, Teodora H. de Jiménez y Lourdes González Barragán. En nota de pie de foto "En el Paseo de la Reforma, el lunes 20", en *Revista Tiempo*, México, 27 de junio de 1966.

[1050] "La Escuela de Danza y la de Ballet ofrecen hoy funciones escolares", en *El Nacional*, México, 3 de noviembre de 1966.

[1051] Los grupos, obras y reparto presentados fueron: Sección infantil con los maestros Bertha Becerra, María Luisa Virgen, María Angélica Pasea Cruz y Enrique Vela Quintero, con *Varsoviana* y *Estampa del baile popular español*. El grupo de Danzas de México con los maestros Armando González, Amparo Amalia García, Rebeca Pelayo y Filemón Núñez, con *Jarana*, *Zapateado norteño* y *Sones de Oaxaca*; el grupo de danzas internacionales con el maestro Pedro Sajarov, *Danzas rusas*; María Roldán con Gimnasia de la danza clásica; Perla Obscura, Gloria M. Teresa Suárez y Eva María Ortiz; el grupo de Danzas Indígenas de México con los maestros José Hurtado Arrieta, Eduardo Ceceña Gaxiola, Gloria de Reyes y Rebeca Pelayo Michel, con *Ritual azteca* y *Danzas primarias*, y la sección de Danza Moderna con las maestras Gloria de Reyes y María de la Luz Treviño, *Obras selectas*. Los ciclos vocacional y preparatorio con los maestros Vela Quintero, Eva

María Ortiz, Martha Pimentel, Bertha Becerra, María Angélica Pasea Cruz, Blanca Estela Basurto, Nieves Gurría y María Elena Valdés.[1052]

Sobre esas funciones, Carmen G. de Tapia escribió que era necesario depurar los sistemas de enseñanza "para que los resultados de este esfuerzo del pueblo sean más positivos", en referencia a que de las numerosas alumnas de la END sólo una había recibido el diploma de graduada, la bailarina Perla Obscura.[1053]

En octubre de 1967 la END y la Escuela del Ballet de la Ciudad de México dieron funciones de fin de cursos en el PBA. Presentaron, entre otras, *El cisne negro*, *Jardín en primavera* (c. G. Campobello), *Las sílfides* (versión de G. Campobello), *Ritmos indígenas de México* (c. Rebeca Pelayo Michel), *Vals capricho* (c. Ricardo Castro, esc. Roberto Montenegro) y *Scherezade* (versión de Enrique Vela Quintero, m. Korsakov).[1054] Las bailarinas más destacadas fueron Eva María Ortiz y Martha Pimentel, y el bailarín, Flavio Zarzoza.[1055]

Otras obras que bailaron fueron *Pas de quatre* de *El lago de los cisnes*, *La fuente*, *El hada del bosque*, *El jardín de las rosas* (c. E. M. Ortiz), *Madame Butterfly* (c. N. Campobello y Vela), *Paso de dos* (c. L. Treviño), *El príncipe feliz*, *Las estaciones* (c. Vela),[1056] *El duendecillo del baile*, *Asturias-leyenda*, *Danza moderna* y, basada en las ideas de Nellie Campobello, *Contraste panorámico*. En las funciones se apreció "la mano magistral" de Gloria Campobello.[1057]

En plena "efervescencia dancística" disparada por la Olimpiada Cultural, en abril de 1968 Nellie Campobello dirigió fuertes recriminaciones al INBA porque, afirmaba, por "móviles políticos de segundones" se tomaban decisiones contra el arte mexicano y la preparación artística de alumnos y

---

María Ortiz, María de la Luz Treviño, Carmen Aurora Suárez de Camargo y Martha Pimentel presentaron *La danza de las horas*, *Variación de otoño*, *Imagen de Madame Butterfly* y *Sonata claro de luna*, en ballet moderno. La sección profesional con maestros como Gloria Campobello, Eduardo Ceceña Gaxiola, Vela Quintero y Martha Pimentel presentó a Blanca Estela Trelles, Nieves Gurría Pérez, María Elena Valdés Laccarra, Laura Jaimes, Patricia Estrada Lozano, Rosa Guadalupe Zamora Geyne, Marilin Alcántara Lozano, Rosa María Bremer, Gabriela Acuña Montaño, Patricia Ollenger, Martha Patricia Ángeles Gutiérrez, Teresa Ollenger, Linda Argáez Valencia, Teresita Mendicuti, Rossana Ramírez, Verónica Roa, Rocío Hernández Benítez, Irma Sandoval, Bertha Becerra García y Amparo García García en *Jardín de primavera*, *Copos de invierno* y *Ballet de la mitología griega* de *Noche de Walpurgis*. El grupo de posgraduados presentó *Mascarade*, *Estampa de La Viuda Alegre*, *Ballet español*, *Manos en el viento y Danzas de las palabras*, poemas de Nellie Campobello con música de la Revolución; *Luces de París,* con los maestros Vela Quintero, Humberto G. Artime, Carmen Aurora Suárez de Camargo, María de la Luz Treviño y Amalia García, con los alumnos María de los Ángeles Romo Díaz, Amparo Amalia García García, María Cristina Peña Jurado, Rocío Pérez Arena, María Arenas Arellano y Ángel Pérez Arenas. En "Presentación de alumnos de la Escuela de Ballet", en *Novedades*, México, 8 de noviembre de 1966.

[1052] "Con danzas y poemas festejaron en Bellas Artes un fin de cursos", en *El Universal*, México, 4 de noviembre de 1966.

[1053] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 10 de noviembre de 1966.

[1054] "Educativas y culturales", en *El Universal Gráfico*, México, 7 de octubre de 1967.

[1055] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de octubre de 1967.

[1056] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de octubre de 1967.

[1057] "Educación. Crisol de artistas", en *Revista Tiempo*, México, 6 de noviembre de 1967, p. 44.

maestros. Sostenía que la END tenía "salones de pisos raídos, pianos viejísimos" y sobrevivía "en medio de extrema pobreza", mientras que a escuelas "particulares" se les dotaba de recursos. Se quejaba de que para obtener "lo que justamente creó la Revolución para la preparación cultural del pueblo" fuera necesario "tener complacencias con políticos y darles servicios a funcionarios segundones", lo que ella no estaba dispuesta a hacer.[1058] A pesar de esas declaraciones, o quizá debido a ellas, la END participó en la Olimpiada Cultural en el PBA, con el nombre de Mixcoacalli y como parte del Ballet de la Ciudad de México.

El 4 de noviembre de 1968 murió Gloria Campobello, "la niña de oro, la comanche de sol". Esto le restó fuerza al cuadro docente de la END, pues Gloria había sido una de sus maestras y coreógrafas más importantes, además de la primera *ballerina* de la brillante época del Ballet de la Ciudad de México en los años cuarenta y modelo para sus bailarinas y estudiantes.

A pesar de que Nellie Campobello se había quedado aislada en la END y su trabajo no tenía un impacto importante en el campo dancístico profesional, sí lo tenían su presencia y declaraciones. Muestra de esto es su entrevista con Juan Cervera, quien la definió como "una criatura libre y señora de sí misma" quien, por otra parte, "contesta nuestras preguntas cuando quiere y contesta lo que quiere". Esa reunión sería inolvidable para el entrevistador, pues las palabras de la directora resonaron "en nuestra sangre".[1059]

En 1969 la END y la Escuela del Ballet de la Ciudad de México se presentaron nuevamente en el PBA, los días 10, 11 y 15 de agosto, con tres programas de sus diversos niveles.[1060] El nivel infantil, con los maestros Rosa Zamora, Nieves Gurría, Bertha Becerra García y Enrique Vela Quintero, bailó *Cuatro preludios, Estudio coreográfico* y *Ritmos populares de la danza mexicana*.[1061] Los niveles vocacional y preparatorio, con cinco grupos, bailaron *Mutatis mutandis y mutante*, de Eva María Ortiz y Vela Quintero, basada en idea de Nellie Campobello (en el piano María de la Luz Treviño, esc. y vest. Lauro Campbel Moya),[1062] además de "Conocimientos primarios y prácticos de la mecánica y

[1058] Nellie Campobello en "Que la preparación cultural del país se mantiene relegada", en *El Sol de México*, México, 28 de abril de 1968.
[1059] Juan Cervera, "Diálogo comanche con Nellie Campobello", en *El Nacional*, México, 9 de agosto de 1970.
[1060] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de agosto de 1969.
[1061] "Se presentaron quince grupos de ballet infantil en Bellas Artes", en *El Universal*, México, 11 de agosto de 1969.
[1062] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de agosto de 1969.

gimnástica de la danza clásica", bajo la dirección de Pedro Sajarov.[1063] El nivel profesional bailó *Camelia* y *Euritmia*.[1064]

En entrevista, Campobello dijo que en conjunto con la END se había presentado la Escuela Clásica de Ballet Español, dirigida por Aurora Suárez de Camargo:[1065] una arbitrariedad más, pues una de las maestras incluía a su escuela particular en las funciones de la del INBA.

En julio de 1970 regresaron al PBA la END y la Escuela del Ballet de la Ciudad. En sus tres funciones bailaron los grupos del nivel infantil con coreografías de los maestros Rosa Zamora, Laura Jaimes García, Rosana Ramírez, Javier Granados, Filemón Núñez, Enrique Vela Quintero, María Teresa Suárez y Rocío del Carmen Hernández. Los ciclos vocacional y preparatorio, *Atril*, "tema pantomímico" de Nellie Campobello y coreografía de Eva María Ortiz (m. Rossini). Bailaron además los grupos de Pedro Sajarov y Javier Granados, y las alumnas Marilin Alcántara y Rosa Bremer; danza moderna, con las maestras Gloria Reyes y Beatriz Rodríguez, y española, Aurora Suárez.[1066]

El día 21 se estrenó *Apolo XI* de Vela Quintero, con idea y temas de Campobello (m. Dvorak). Esta obra "de tipo moderno"[1067] era un homenaje a los hombres que llegaron a la luna, en la que, según Campobello, la escenografía era "corpórea y viva": una de las piedras de la luna se transformaba en la bailarina que representaba "el espíritu lunar".[1068] Además, se bailaron *Neblumo* de Vela Quintero, también con idea de Campobello; *Grand pas de quatre* y el *pas de deux* de *Sansón y Dalila*, por Eva María Ortiz y Bernard Hourseau (bailarín del Ballet Clásico de México). Por último, se homenajeó a Vela Quintero por sus treinta años como maestro.

---

[1063] Pedro Díaz, "Fin de cursos de la Escuela Nacional de Danza y del Ballet de México", en *El Día*, México, 14 de agosto de 1969.
[1064] "Exámenes de danza", en *Impacto* núm. 1018, México, 3 de septiembre de 1969, pp. 46-47.
[1065] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 19 de agosto de 1969, pp. 50-53.
[1066] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 9 y 16 de julio de 1970.
[1067] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 23 de julio de 1970.
[1068] Nellie Campobello en Lumière, "Se estrena *Apolo XI* de Nellie Campobello", en *El Sol de México* vespertino, México, 16 de julio de 1970.

## XXI. Otros centros de danza y difusión

Además de la ADM y la END, el INBA contaba con escuelas no profesionales en que se impartían clases de danza, como las cuatro Escuelas de Iniciación Artística, que presentaban sus trabajos escolares.

Por su parte, el Departamento del Distrito Federal (DDF) tenía su Escuela de Danza, fundada en 1939,[1069] con un nutrido número de alumnos y maestros, que daba funciones periódicamente y fue el lugar inicial de formación de algunas figuras. Esta Escuela de Danza dependía de la Oficina de Acción Educativa y Orientación Popular de la Dirección General de Acción Social del DDF. En 1966 Sergio Lezama González (fundador de la Compañía Folklórica Mexicana y presidente de la Asociación Nacional de Danzas Mexicanas) fue nombrado director de esa Escuela por el regente Alfonso Corona del Rosal.[1070]

Ahí se impartían clases de danza folclórica, clásica y moderna, además de música y canto. Hacia 1969 había 350 alumnos y 20 maestros, entre ellos, Laura Urdapilleta, Nelsy Dambre y Aurelio García.[1071] Frecuentemente la Escuela y sus grupos tenían actividades, como en noviembre de 1966, cuando presentaron un festival de fin de cursos con 26 obras montadas a alumnas de ballet y danza moderna.[1072] O cuando su grupo, el Ballet de Danza Azteca, fue invitado en agosto de 1969 al Intertribal Indian Ceremonial Gallups, en Nuevo México, para participar al lado de cien grupos de tribus de Estados Unidos.[1073] O cuando organizó un homenaje en el Museo de la Ciudad del DDF a Laura Urdapilleta, el 13 de noviembre de 1970, por su trabajo de difusión y educación en la danza, celebrando así las 1,400 representaciones del Centro Cultural Popular del DDF. En su homenaje Urdapilleta bailó el *Grand pas de deux* (m. Albinoni) que le había montado el coreógrafo yugoslavo Boris Tonin.[1074]

La Dirección General de Acción Social también desplegaba una importante labor de difusión, fundamentalmente en zonas populares, para un público masivo. Un ejemplo es la programación de abril de 1967, cuando presentó en Chapultepec al Grupo Experimental de Danza Folclórica de la ADM, dirigido por Xóchitl Medina; el Ballet Folklórico Infantil Mexicano en la Plaza de las Tres

---

[1069] La Escuela de Danza del DDF fue fundada en 1939 en las calles de Venezuela, dirigida por Trinidad Dupeyrón. Fue removida al Parque Deportivo Venustiano Carranza, luego a los almacenes del mercado Abelardo L. Rodríguez, más tarde a la biblioteca del mismo mercado y luego a los salones del traspatio de la Dirección de Acción Social. En 1963 se instaló en los salones de la Dirección de Servicios Sociales y en 1972, en el edificio Sur de la estación San Cosme del Metro.
[1070] Currículum de Sergio Lezama González, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1071] Jesús Gallegos, "Danza folclórica. Modifica el sistema de estudios", en *Esto*, México, 5 de septiembre de 1969.
[1072] "Festival de fin de cursos en la Escuela de Danza, pasado mañana", en *El Nacional*, México, 2 de noviembre de 1966.
[1073] "El Ballet de Danza Azteca, invitado de honor en el Festival de Nuevo México", *op. cit*.
[1074] "Homenaje a Laura Urdapilleta, en el Museo de la Ciudad", en *El Día*, México, 6 de noviembre de 1970.

Culturas en Tlatelolco; el Ballet Xochipilli y la Marimba Pinotepa Nacional en Tlalpan; el Ballet Tenochtitlan y el Mariachi Reyes de Jalisco en Villa Gustavo A. Madero; el Ballet Tarasco y el Conjunto Costeño en el Jardín La Arboleda en Iztapalapa; el Ballet Folkórico Mexicano en la Unidad Independencia del IMSS, en Puente de Sierra, y el Ballet Yolotipilli y el Son Jarocho Barrandas en la Plaza Cívica del Multifamiliar Presidente Miguel Alemán, del ISSSTE.[1075]

En todos esos foros era posible presentar danza folclórica; además, el DDF tenía el Centro Popular Permanente dentro del Museo de la Ciudad de México, donde otras compañías, como el Ballet Independiente, pudieron llegar a públicos más amplios que en los teatros del INBA.

Instituciones como el ISSSTE e IMSS también tenían maestros y grupos de danza. En el caso del IMSS, desde el gobierno de López Mateos se habían fundado las Casas de la Asegurada, nombradas Centros de Bienestar Social, que impartían cursos de numerosas materias, incluidas las artísticas y otras, como costura y cocina.

Igualmente, la UNAM y el IPN impartían clases de danza. El IPN organizó en 1967 su I Festival Folklórico Politécnico,[1076] y en 1969 el jefe del Departamento de Difusión Cultural, Antonio Rodríguez, invitó a Helena Jordán a encargarse del Departamento de Danza del Instituto. Desde esa posición, y gracias a su experiencia en puestos similares, Jordán celebró un festival de danza en la Unidad Cultural Zacatenco, impulsó la formación de grupos de danza moderna y creó el Taller Espacios.[1077]

Esas instituciones también tenían foros para la difusión, como el Teatro Carlos Lazo anexo a la Facultad de Arquitectura en Ciudad Universitaria y otros alternativos en las instalaciones educativas. El hecho es que todas las instituciones dieron cabida, en mayor o menor medida, a la danza escénica.

Asimismo, había numerosas escuelas privadas; las de mayor prestigio eran la Academia de Balé de Coyoacán, dirigida por Ana Castillo; la Academia de Nina Shestakova y la escuela de Sergio Unger (en la que también impartían clases Martín y Lucy Lemus). Las tres daban funciones periódicas de fin de cursos en el Teatro del Bosque, como en 1965 las dos primeras escuelas,[1078] y en 1966 la última.[1079]

---

1075 "Programa de audiciones y variedades para hoy", en *El Nacional*, México, 16 de abril de 1967.
1076 "Muy interesante fue el Primer Festival Folklórico Politécnico", en *El Universal*, México, 13 de agosto de 1967.
1077 Cristina Mendoza, "Helena Jordán y el impulso creativo", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 22, INBA, México, 1990, p. 48.
1078 Luis Bruno Ruiz, "La danza y el ballet en 1965", *op.cit*.
1079 "Festival de ballet en el Teatro del Bosque", en *El Heraldo de México*, México, 13 de septiembre de 1966.

En septiembre de 1967 de nuevo se celebró el Festival de Ballet de Shestakova en el Teatro del Bosque, con *El hada de las muñecas* (m. Rossini), *Pizzicato* (m. Delibes), *Mazurka* (m. Tchaikovski), *La muñeca* (m. Shostakovisch), *Scherzo* (m. Chopin) y *El cazador y el pájaro* (m. Respighi), todas de Shestakova. También se bailó *Cuadros de Degas*, de Cristina Abad. Entre las bailarinas estuvieron Margarita Islas, Kate Eijure, Lyra Galván, Lourdes Álvarez, Norma Kaufer, Giselle Colás, Telma Cruces, Ana Steimie, Yolanda de la Peña, Graciela Duprat, María Elena Sánchez y Marcos (Marko) San Román.[1080]

[1080] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 3 de septiembre de 1967.

## XXII. La danza en la provincia

En todo el país existían instituciones, escuelas y grupos dancísticos no profesionales que trabajaban con y sin apoyo gubernamental. Muchos de ellos tenían relación con las universidades estatales, sindicatos, el IMSS o con los Institutos Regionales de Bellas Artes, fundados cuando Miguel Álvarez Acosta fue director del INBA (1954-1958) o surgidos posteriormente. En esos casos, los Institutos tenían sus escuelas de danza y grupos representativos, y era común que los maestros que tomaban los cursos de verano de la ADM fueran sus directores o docentes, o que hubiera maestros del propio INBA, quienes impartían cursos o se establecían definitivamente en las diversas ciudades. Así había sucedido con Martha Bracho, en la Academia de Danza de la Universidad de Sonora, y con Lila López, en el Instituto Potosino de Bellas Artes.

Al concluir el sexenio, el director del INBA José Luis Martínez reconoció que no era suficiente la proyección nacional que había tenido el Instituto. Entre sus "más apremiantes tareas futuras" estaban la "ampliación y reorganización de los centros regionales y en general de la obra de difusión cultural en todo el país, con miras a establecer casas de la cultura en las ciudades principales".[1081] Consignaba, asimismo, que el INBA había promovido la realización de 306 funciones de danza en provincia, con la participación del Ballet Provincial de San Luis Potosí, el Ballet de las Estrellas de la Ópera de París, el Ballet de Paul Taylor, el Ballet México Contemporáneo, el Grupo Nayar, Danza Purépecha, el Ballet Clásico de México, el Ballet Nacional, el Ballet Independiente, el Ballet Concierto, el Ballet Folklórico de Mazatlán, el Ballet de Coahuila, el Ballet Infantil de San Luis, Cantos y Danzas de Oaxaca, Danzas Mexicanas, Cantos y Bailes Sinaloenses, el Grupo Regional Águila Azteca, el Grupo Folklórico de Zacatecas, México a través de la Danza, el Ballet Berioska, el Ballet Folklórico de Tuxpan, Pilar Rioja, el Ballet Folklórico de México, el Ballet Folklórico de Panamá, el Grupo Folklórico de América Latina, el Ballet Nacional Ecuatoriano, el Ballet Africano, el Ballet de los Cinco Continentes, el Festival de la Muerte (Cuernavaca), el Ballet Folklórico Chileno, USA International Dancers y Feriales de Aguascalientes.[1082]

Muchos de los grupos dancísticos que trabajaron en el sexenio de 1964 a 1970, mayoritariamente del género folclórico, ya han sido mencionados como participantes de los Concursos Regionales y Nacionales de Danza que promovió el INBA. Ellos, además de los numerosísimos conjuntos que había en el país (cada ciudad y estado los tenía), actuaban en festivales, ferias, concursos locales y estatales, exposiciones, temporadas y funciones aisladas, aunque no necesariamente con la

[1081] José Luis Martínez, "Preliminar", *op. cit*., p. 11.
[1082] "El INBA en la provincia. Resumen", en *Memoria del INBA 1964-1970*, *op. cit*., pp. 284-286.

calidad de los primeros. Sin embargo, todos eran importantes para la enseñanza y difusión dancísticas en sus estados, pues con sus espectáculos promovían todos los géneros.

Cinco ejemplos de esas compañías locales que durante la década de los sesenta desarrollaron su trabajo pueden tomarse de Veracruz, Guadalajara, Guanajuato, Aguascalientes y Mérida.

En 1963 la Universidad Veracruzana (UV) solicitó a Guillermina Bravo (originaria de Chacaltianguis, Veracruz) que formara una escuela y compañía de danza moderna. Carlos Gaona se encargó de este trabajo formando un grupo de 25 bailarines con sueldo, subsidio, temporadas y giras, gracias a la sensibilidad de "un rector excelente que sabía dar el apoyo que se necesitaba para hacer las cosas bien".[1083] Debido a las exigencias de Bravo, Gaona se vio obligado a dejar la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana, e invitó a Tulio de la Rosa a ocupar su lugar. A su llegada, De la Rosa continuó impartiendo clases, reacondicionó el Teatro del Estado en Xalapa y montó *La Cenicienta* con bailarines, actores universitarios y la Orquesta Sinfónica de Xalapa,[1084] entre otras acciones.

Luego de ganar el Concurso Regional de la Zona Oriente, la compañía participó en la I Reunión Nacional de Danza del INBA en 1966, cuando ganó el premio Macuilxóchitl y un diploma especial de reconocimiento a De la Rosa. A pesar de la conjunción del esfuerzo de múltiples maestros, coreógrafos y bailarines, en enero de 1968 la compañía se desintegró por dificultades económicas. Entonces, De la Rosa se concentró en impartir clases de ballet en el Teatro del Estado a grupos infantiles, juveniles y de maestros, y a viajar semanalmente al puerto de Veracruz, donde también fue maestro del Ballet Pro Arte y de la Academia de esa ciudad. Más tarde partiría a Venezuela, para regresar a México en 1970.

Dos integrantes de la compañía universitaria, Ricardo Riebeling y Alejandro Schwartz, se trasladaron a la ciudad de México, el primero para incorporarse al BFM y el segundo para ingresar a la ADM, al sexto grado.[1085] Después serían bailarines, entre otros, del Ballet Clásico 70 y del Ballet Clásico de México, respectivamente.

Luego de su salida del BNM y de su trabajo durante la Olimpiada Cultural, Carlos Gaona (quien realizó un importante trabajo en diversas ciudades del país) se instaló en la capital de Guanajuato, donde tomó la dirección del Ballet de la Universidad estatal, y "en unos pocos meses ha

[1083] Carlos Gaona en Anadel Lynton, "Carlos Gaona", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, *op. cit*., p. 45.
[1084] Sylvia Ramírez, "Tulio de la Rosa", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, *op. cit*., p.32.
[1085] "Tulio de la Rosa impartirá clases de danza en el puerto" y "Lo invitan a participar en el Festival de la Danza", en *El Dictamen*, Veracruz, 30 de marzo de 1968.

logrado que este conjunto alcance un alto grado de madurez”.[1086] En octubre de 1969 el grupo estuvo listo para presentarse ante el público y organizó su primera temporada en el Teatro Principal, contando con artistas invitadas, precisamente del BNM, y obras de algunos de sus coreógrafos y de Ana Mérida. Presentaron *Prólogo* de Gaona (m. Warlok, Melchior Franck y Bach, diseños Gaona, Conjunto de flautas: Música experimental de Cámara); *La balada de la luna y el venado* de Mérida (con Rossana Filomarino como la Luna y Gaona como el Venado); *Tenía que ocurrir* de Luis Fandiño (con Gaona y Filomarino); *Bernarda* de Mérida (con Filomarino, Raquel Vázquez y Gaona), y *Astilla del hombre* de Gaona (m. Bela Bartok, diseños Humberto Guevara).[1087]

Los bailarines del grupo eran Marta Arellano, Marta Caldera, Juan Caudillo, Cristina Duke, Uriel Fonseca, Luis Loredo, Jane Simon, Georgina Sosa y las invitadas, Rossana Filomarino y Raquel Vázquez. La dirección escénica era de Michael Simerman; iluminación de López Mancera; asistente de producción, Juan Duke; sonido, Carlos Gutiérrez; consejero artístico, Ernesto Scheffler, y director, Carlos Gaona. El rector de la Universidad de Guanajuato era Euquerio Guerrero López; el jefe del Departamento de Acción Cultural, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo.

Esas funciones fueron “un acontecimiento porque se llenó el teatro durante quince días en una ciudad de sólo 45 mil habitantes”,[1088] lo que impulsó a Gaona a seguir trabajando e incursionar en nuevas formas escénicas. A pesar de que se contaba con recursos para producción y salario del director, los bailarines no recibían ningún pago; no obstante, los estudiantes universitarios mantuvieron su entusiasmo para tomar parte en más funciones y montar nuevos repertorios.

El grupo participó en 1970 en la II Temporada del Teatro de la Danza, cuando tuvo muy buena recepción del público y la crítica por las innovaciones y sentido escénico de sus obras.

El Grupo Folklórico Guadalajara, ganador de la I Reunión Nacional de Danza del INBA en 1966, fue fundado seis años antes en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara. El objetivo del grupo, formado por estudiantes de ésta, era “expresar, por medio de la música, el canto y la danza, los valores de nuestro folclor a través de sus sentidos”. En 1962 se convirtió en el grupo representativo oficial de la Escuela de Artes Plásticas e incluyó en su repertorio danzas de todo el país, no sólo de Jalisco; un año después inició sus giras por universidades de Los Ángeles y San Francisco, además de que el gobierno estatal le cedió el Teatro Degollado, donde actuó en funciones matutinas

[1086] Ernesto Scheffler, texto en el Programa de mano del Ballet de la Universidad de Guanajuato, primera temporada, Teatro Principal, Guanajuato, 7 al 12 de noviembre de 1969.
[1087] *Ibidem*.
[1088] Carlos Gaona en Anadel Lynton, “Carlos Gaona”, *op. cit*., p. 45.

los domingos. Hasta 1966 los directores del grupo eran Daniel González Romero (quien era arquitecto y seguramente debido a ello había creado la compañía dentro de la Escuela de Artes Plásticas) y Melitón Salas, aunque ya destacaba el papel que desempeñaba el maestro Rafael Zamarripa. Éste tomó la dirección del grupo una vez que demostró su gran capacidad. La compañía participó en 1968 en el Festival Mundial del Folklore de la Olimpiada Cultural, donde obtuvo premios importantes; al año siguiente acudió al Festival Internacional de Folklore en Villa del Mar, Chile, donde recibió la medalla de bronce,[1089] y en 1970 actuó en la reunión de los presidentes de México y Estados Unidos en Jalisco y California.[1090]

En 1969 llegó a México el maestro canadiense de ballet Georges Berard, quien impartió clases al Ballet Concierto. Luego de mostrar su interés por permanecer en México, ese mismo año fue nombrado director del Departamento de Danza de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, donde fundó la escuela de danza y más tarde, el Ballet de Aguascalientes, que contó con el apoyo del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes.[1091]

En Mérida, gracias al trabajo que había realizado Nina Shestakova desde los años treinta, había varias escuelas de ballet, entre ellas, la Escuela de Danza Clásica de Bellas Artes, fundada por Nellie Cetina. Muchos otros maestros participaron en la labor de enseñanza y difusión en Yucatán, como Socorro Cerón y Alfredo Cortés, quienes a su vez promovieron cursos de maestros de la ciudad de México. Entre estos últimos estuvieron Nellie Happee, Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa, quienes además se encargaron de montar obras del repertorio tradicional.

En 1965 (y hasta 1988) la dirección de la Escuela de Danza Clásica de Bellas Artes recayó en Lupita Villamil; en esa institución Alfredo Cortés formó, en 1968, el Ballet Clásico de Mérida, que participó en 1970 en el IV Concurso Nacional de Danza del INBA en la ciudad de México. El repertorio que esa compañía trabajó por varios años incluyó *Coppélia*, *Grand pas de quatre* y *Las sílfides*. Además, Cortés viajó a Cuba para estudiar su metodología y llevarla a la escuela de Mérida.

En muchos festivales, ferias y otras actividades de diversas ciudades del país se programaba danza con compañías o solistas locales, así como provenientes de la ciudad de México u otro país. Es el caso de las múltiples giras que patrocinó el INBA, ya mencionadas.

Comentario especial merece el Festival de Puebla, que se impulsó en esa ciudad. En junio de 1967 presentó numerosos espectáculos, entre ellos el BFM y el afamado espectáculo de Estrellas del

[1089] Expediente del Grupo Folklórico de la Universidad de Guadalajara, CENIDI Danza, INBA, México.
[1090] "La Universidad de Guadalajara presente en el Festival Cervantino", en *Novedades*, México, 27 de abril de 1980.
[1091] Currículum de Georges Berard, CENIDI Danza, INBA, México.

Ballet Bolshoi con Maya Plisetskaya a la cabeza (a precios populares, de 5 a 20 pesos). Este Festival fue inaugurado en 1966 "por un gobierno progresista deseoso de convertir a la Angelópolis en un centro musical de importancia mundial",[1092] debido al interés del gobernador Aarón Merino Fernández, quien dio "auge" e "impulso inusitado" a su estado. Como muestra del servilismo y autoritarismo que imperaban en el país, se decía que "ésa era su obligación como gobernador. Para eso lo designó ese otro gran poblano que es el licenciado Díaz Ordaz": seguramente la razón por la que se le dio ese impulso al Festival.[1093]

En efecto, en Puebla el gobernador Merino dio apoyos importantes para el desarrollo de las artes, pero no tuvieron continuidad y los proyectos quedaron truncos.[1094] Para que ello dejara de suceder se requería que los artistas de la danza desplegaran una labor intensa en educación y creación dancísticas, y también para conseguir el apoyo de la sociedad. Eso lo lograron las dos maestras ya mencionadas, Martha Bracho en Hermosillo y Lila López en San Luis Potosí.

### 1. Academia de Danza de la Universidad de Sonora

Martha Bracho (1927), integrante de la primera generación de bailarinas mexicanas de danza moderna, dejó la ciudad de México para establecerse en Hermosillo en 1954. Formó la Academia de Danza de la Universidad de Sonora; se enfrentó a la sociedad local, renuente a la danza moderna, y se ganó su reconocimiento, así como el de numerosas bailarinas y bailarines (un gran logro) que trabajaron con ella, pero que inicialmente ni siquiera se atrevían a usar mallas.[1095] Bracho había llegado invitada por el rector de la Universidad Autónoma de Sonora, Norberto Aguirre, quien consideraba que las alumnas podían estudiar danza; dos años después de su llegada, en 1956, viajó a Hermosillo el director del INBA, Andrés Ituarte, quien presenció un examen de las alumnas, que ya vestían con mallas.

Bracho creó numerosas obras para el grupo formado con sus alumnos, algunas de ellas, *Idilio yaqui*, *Los pájaros*, *Huapango* y *La visita*, también incluidas en el repertorio de la compañía de danza

[1092] Fígaro, "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 11 de junio de 1967.
[1093] Mario Sevilla Mascareñas, "Ciudad enhechizada... Al conjuro de la cultura. Puebla despierta de su sueño colonial", en *Claridades*, México, 11 a 17 de junio de 1967, pp. 16-17. Este cronista escribió sobre la sensación que Plisetskaya causó en Puebla; la cubrió de halagos, afirmó que verla había conmovido "hasta lo más profundo" y sacudido al público "por vendavales de emoción" por su arte, "su rostro, su figura, toda su deliciosa humanidad [que] está llena de superior hechizo. Es a un mismo tiempo, mujer, pájaro, flor y nube. Música y poesía".
[1094] "Notas culturales. Audiciones musicales en parques públicos", en *El Sol de México*, México, 19 de junio de 1967.
[1095] Según ha relatado Martha Bracho, tuvo que trabajar en soledad en un lugar renuente a la danza: "Estaba en contra mía toda la gente", pues tanto la iglesia católica como la sociedad sonorense eran "muy cerradas". Sin embargo, la clase fue impuesta como obligatoria para las alumnas de secundaria, "entonces tenían por fuerza que tomarla, aunque los padres no querían. Mis alumnas usaban unas faldas amplias y debajo de su falda se ponían pantalones para hacer clase". Martha Bracho en Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit.*, pp. 214-215.

moderna del INBA, en los cincuenta. Sus obras llegaron a varios públicos, además del local, pues desde 1956 hizo giras por Sonora y Sinaloa, así como Arizona y California.

En 1965 Álvarez Acosta invitó al grupo a la Casa de la Paz, y se le programó para julio de ese año; sin embargo, por haberse adelantado las las funciones del grupo en Phoenix, Arizona, ese programa se canceló. Luego de cumplir ese compromiso y de una gira por Guadalajara, Tlaxcala y Oaxaca, el grupo llegó a la ciudad de México en agosto. Presentó en la Casa de la Paz, todas de Bracho, *Huapango* (m. Moncayo), *Sensemayá* (m. Revueltas), *Divertimento* (m. Scarlatti), *Boleros* y *Variaciones* (ambas, m. Ravel).[1096] Esta última estaba compuesta por *Rosas* (bailarinas Margarita Chávez, Matilde Suárez y Beatriz Juvera), *Verdes* (Yolanda Bernal, María Antonieta Castañeda, Guadalupe Valenzuela y Lourdes Ruiz) y *Azules* (Griselda Sau, María del Carmen Ortiz y Sandra Olivárez).

En 1966 el Grupo de la Universidad de Sonora tomó parte en la I Reunión Nacional de Danza del INBA, luego de haber ganado el Concurso de la zona noroeste. Bailó en el Teatro del Bosque en septiembre su programa *Danza* de Martha Bracho, y obtuvo el premio a la mejor coreografía. En 1968 Amalia Hernández invitó a la maestra a trabajar en el montaje del Ballet de las Américas; montó *Boda en Huanacaste*, estrenada en el PBA como *Ballet de Costa Rica*.

En mayo de 1969 Bracho recibió un homenaje en Hermosillo por sus quince años en esa ciudad, donde ya existía, además de la escuela y grupo, un taller de coreografía que también dirigía ella. En esos momentos sus mejores bailarinas eran Beatriz Juvera, Mercedes Corral y Matilde Suárez.[1097]

En 1970 su grupo participó de nuevo en el IV Concurso Nacional de Danza del INBA en el Teatro del Bosque, como ganador de la zona noroeste. En esa ocasión presentó obras de Bracho con música de Resphigi, Sandi, Galindo y folclórica de Costa Rica.

### 2. Ballet Provincial de San Luis Potosí

Luego de una exitosa gira del Ballet Provincial en 1964 por varias ciudades del sur de Estados Unidos, en febrero del año siguiente la Escuela de Danza del IPBA actuó en el Teatro de la Paz de San Luis en funciones de fin de cursos. En esa ocasión mostró su amplio repertorio, que incluía *Danzas arcaica*s, *Allegro*, *Ritmos autóctonos*, *Percusiones* (m. Carlos Chávez, diseños Raúl Gamboa), *Los dioses del principio*, *Aranzazu*, *La invocación y la imagen*, *Huapango*, *Rebozos*, *Sinfonía*, *Tianguis*, *Janitzio* (c.

[1096] Franz Mont, "La ópera y el ballet", en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1965.
[1097] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1969.

Esther Cervantes y Lila López, m. Silvestre Revueltas, esc. Gamboa, diseños Carmen Alvarado), *Apassionata* (c. Lila López, m. Beethoven, diseños Gamboa), *Amor en tres tiempos* (c. Lila López, m. Milhaud, diseños Gamboa) y *Érase una vez* (c. Lila López, m. Miguel Bernal Jiménez, esc. Gamboa, diseños Carmen Alvarado).

Las temáticas seguían siendo "mexicanistas"; por ejemplo, la última obra giraba en torno de los Reyes Magos, los niños esperaban los juguetes y los Reyes curaban a un pequeño lisiado.

Lila López, además de ser coreógrafa y directora de la compañía, lo era de la Escuela de Danza Moderna del IPBA; Raúl Gamboa era el director artístico; los bailarines, Cristina Alvarado, Ruth Aída Armendáriz, Carmen Alvarado, María de los Ángeles Alvarado, Rebeca Alvarado, Esther Cervantes, Consuelo Caballero, Gloria Gordoa, Guadalupe García, María Teresa López, Beatriz Martínez, Ramona Martínez, Marcela Morales, Blanca Estela Martínez, Martha Mireles, Juana María Sandoval, Alicia Vertti, María Guadalupe Zárate, Juan Antonio Armendáriz, Carlos de Luna, Fernando González, Jorge Adalberto López y Rodolfo Martínez.

Los benefactores del IPBA eran el Ayuntamiento de la ciudad de San Luis Potosí, el Banco del Centro, S.A., Juan Manuel González y Costanzo, S.A. El Comité Pro-Patronato del IPBA estaba constituido por Alfonso Torre López, Donaldo Altman, Salvador Villaseñor, Alexander Pastrana, Alfonso Fernández del Busto y Ricardo Ortiz.[1098]

En junio de 1965 la compañía bailó en la Casa de la Paz de la ciudad de México; fue considerada "un conjunto juvenil de excelentes calidades ya que, sin haber alcanzado el nivel profesional, actúa con extraordinaria vivacidad y sus interpretaciones son muy espontáneas, emotivas, llenas de alegría y colorido".[1099] Su repertorio era *Danzas arcaicas, Ritmos autóctonos, Los dioses del principio, La invocación y la imagen, Aranzazu, Huapango*, *Tianguis* y *Rebozos*. Para Luis Bruno Ruiz, en las obras, todas de Lila López, había una "arquitectura coreográfica en la técnica moderna, pero siempre respetando la originalidad que se conserva por tradición de las danzas autóctonas".[1100]

Dos meses después la compañía presentó el mismo repertorio en el Teatro de la Paz dentro del III Symposium Panamericano de Farmacología y Terapéutica y la Facultad de Medicina de la Universidad de San Luis Potosí.[1101]

---

[1098] Programa de mano de la Escuela de Danza del IPBA, funciones de fin de cursos, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 19 y 20 de febrero de 1965.
[1099] "Notable éxito del Ballet Potosino", en *El Sol de México*, México, 7 de junio de 1965.
[1100] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de junio de 1965.
[1101] Programa de mano de Función de gala de danza moderna, III Symposium Panamericano de Farmacología y Terapéutica y la Facultad de Medicina de la Universidad de San Luis Potosí, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 4 de agosto de 1965.

Para iniciar los cursos de la Escuela de Danza del IPBA, en febrero de 1966 de nuevo dieron una función en el Teatro de la Paz con las obras, todas de Lila López, *Sinfonía*, *Sensemayá* (m. Revueltas, esc. Víctor Martínez, diseños Luis Chessal), *La primavera* (m. Vivaldi, esc. y diseños Gamboa), *La Xtabay* (m. Luis Sandi, esc. y diseños Gamboa) y el estreno *Quasi jazz* (m. Nicandro E. Tamez, esc. y diseños Raúl Gamboa).

Para esas fechas la dirección general del IPBA era de Raúl Gamboa; de la Escuela de Danza Moderna, Lila López, auxiliada por Carmen Alvarado; también Lila López era la directora del Ballet Provincial y Gamboa, su director artístico. Los bailarines integrantes del Ballet Provincial eran Carmen Alvarado, Cristina Alvarado, Ruth Aída Armendáriz, Esther Cervantes, Consuelo Caballero, Lourdes Contreras, Gloria Gordoa, Guadalupe Jiménez, Beatriz Martínez, María Luisa Mancilla, Martha Mireles, Guadalupe Zárate, Yolanda Sánchez, Hilda Zacarías, Carmen Zavala, Carlos de Luna, Fernando González, Rodolfo Martínez, Luciano Mancilla, Jorge Adalberto López y Cruz Alberto Zúñiga.

Los benefactores del IPBA habían aumentado; además de los ya mencionados, ahora estaban el Banco de Comercio, S.A., Alfonso Torre López, Alexander Pastrana, Manuel Blanco, Luis F. Aznar y Amador M. de Acosta.[1102]

En julio de ese año el Ballet Provincial resultó ganador en la eliminatoria del I Concurso Regional Zona Centro,[1103] lo que le valió participar en la Reunión Nacional de Danza en el Teatro del Bosque de la ciudad de México, en donde Lila López recibió un premio especial por su trabajo.

Del 24 al 26 de febrero de 1967 el IPBA y su director Raúl Gamboa organizaron un festival de arte en San Luis Potosí, que incluía danza y ballet,[1104] y que se convertiría en una constante durante su administración, con el fin de difundir el trabajo artístico que se promovía en la institución. En esa ocasión se iniciaron los cursos 1967 con el Ballet Infantil del IPBA, dirigido por Lila López y con la dirección artística de Raúl Gamboa; las obras fueron *Allegro*, *Danza del burrito* (m. Yasha Datshkovsky, diseños Carmen Alvarado), *Érase una vez*, *La boda de los conejos* (m. Schubert, diseños Carmen Alvarado), *Sones indígenas*, *Jarana* (m. Daniel Ayala, diseños Carmen Alvarado) y *Bati-*

[1102] Programa de mano del Ballet Provincial de San Luis Potosí, iniciación de cursos de la Escuela de Danza Moderna del IPBA, San Luis Potosí, Teatro de la Paz, 26 de febrero de 1966.
[1103] Programa de mano del I Concurso Regional Zona Centro, San Luis Potosí, 8 al 11 de julio de 1966.
[1104] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 12 de febrero de 1967.

*sueño* (m. Paul Dukas, diseños Carmen Alvarado), todas de Lila López, además de *Danza campesina del siglo XVIII* de Pilar Loyola (m. Beethoven, diseño Gamboa).[1105]

En diciembre de ese año el Ballet Infantil del IPBA volvió a actuar en el Teatro de la Paz, cuando participaron los bailarines Magdalena Araiza, César Araiza, Lourdes Contreras, Kelvia Cervantes, Magda Figueredo, Maricela Gamboa, Silvia Gamboa, Aída Gámez, Nury López, Patricia López, Antonieta Morales, Rocío Morales, Beatriz Martínez, Matilde Martínez, Martha Noyola, Gabriela Ocaña, Gloria Ocaña, Martha Ocaña, María de la Luz Ochoa, Gloria Ochoa, Mayra Ramos, Alma Rosillo, Ana Bertha Romo, Guadalupe Sandoval, Irma Trejo y Cruz Alberto Zúñiga, además de los integrantes del Ballet Provincial Carlos de Luna, José Galicia, Jorge López, Juan Martínez y Sabino Solís.

Los narradores fueron Jorge Galván y Álvaro Muñoz de la Peña; dirección artística de Raúl Gamboa; diseño de vestuario, Carmen Alvarado y Raúl Gamboa; escenografía, Raúl Gamboa y el Taller Libre de Pintura del IPBA; realización de utilería, Carmen Alvarado, Alberto Martínez y Angélica Villarreal; maquillaje, Carmen Alvarado, Enrique Galindo y Alberto Martínez; iluminación, Carlos González Romo y Eligio Varela; tramoya, Juan de la Cruz y Francisco Cardona; grabaciones, Rafael Villalobos; sonido, Marco Antonio Hernández.[1106]

En marzo de 1968 el Ballet Provincial actuó de nuevo en el Teatro de la Paz, dentro del Festival de Arte IPBA de ese año, con obras ya conocidas, además de *Hippie Dance* (c. Lila López, m. Bach y Brubeck, esc. y diseños Alberto Martínez, voz Laura Martínez y Alberto Martínez);[1107] y en diciembre lo hizo en función de gala para la VI Convención Nacional de Aficionados Prácticos.[1108]

En noviembre de 1969 tomó parte en la Feria Nacional Potosina, organizada por el gobierno del estado, el INBA y el IPBA, con nuevas obras de Lila López, como *Canto de amor* (m. Blas Galindo, poema Pablo Neruda, voz Enrique Galindo, diseños Gamboa), *Cinco variaciones coreográficas sobre danzas cortesanas* (m. J.F. Rameau, R. de Visee y G.F. Handel, ejecutada en vivo por el Grupo Ars Nova de la Escuela de Música del IPBA, esc. Flora Martínez, diseños Gamboa), *Diez en la búsqueda* (m. concreta Luc Ferrari y Pierre Schaeffer, esc. y diseños Jesús Sánchez Urbina), *Aranjuez* (m. Joaquín Rodrigo, esc. y diseños Gamboa) y *Jazz 69* (m. George Russell, esc. y diseños Lila López). En

[1105] Programa de mano del Ballet Infantil del IPBA, iniciación de cursos de la Escuela de Danza Moderna del IPBA, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 26 de febrero de 1967.
[1106] Programa de mano del Ballet Infantil del IPBA, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 17 de diciembre de 1967.
[1107] Programa de mano del Ballet Provincial de San Luis Potosí, Festival de Arte IPBA 1968, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 2 de marzo de 1968.
[1108] Programa de mano del Ballet Provincial de San Luis Potosí, IV Convención Nacional de Aficionados Prácticos, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 10 de diciembre de 1968.

los créditos de la compañía se señalaba que la maestra huésped era Catherine Muriel Maddox y los maestros auxiliares, Carmen Alvarado, Rafael Esparza, Gloria Gordoa y Gerardo Rosillo.[1109]

Como cada año en el Teatro de la Paz de San Luis y en la Feria Nacional Potosina, el Ballet Provincial estuvo presente con las obras de Lila López, que acabaron por convencer a la sociedad potosina sobre la importancia de la danza moderna, de incrementar el número de alumnos y bailarines en la ciudad y de obtener respeto para su actividad.

La importancia del IPBA y de su trabajo dancístico fue reconocida incluso por el director del INBA, quien en la *Memoria* de su periodo al frente de la institución menciona de manera especial a ese instituto de provincia.[1110]

[1109] Programa de mano del Ballet Provincial de San Luis Potosí, Feria Nacional Potosina 1969, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 14 y 15 de noviembre de 1969.
[1110] José Luis Martínez, "El INBA en la provincia", en *Memoria del INBA 1964-1970*, *op. cit.*, p. 145.

**XXIII. Cine, cursos, conferencias, publicaciones y discos**

En la década de los sesenta el cine fue un medio popular para difundir la danza, utilizado por varias instituciones. El OPIC, desde el momento en que fundó la Casa de la Paz, incluyó en su programación cine de danza, como en agosto de 1965, con las películas *El lago de los cisnes* y *Romeo y Julieta*;[1111] sin embargo, no fue constante en su programación.

En julio de 1966 el INBA organizó un ciclo de danza en la Sala Manuel M. Ponce del PBA, con cine documental; se exhibieron cinco películas francesas prestadas por la embajada de ese país: *Les amoreux de la Seine, Ballet terrain vaquo, L'Etranger, El espectro de la danza* y *El adagio*.[1112] Siguieron cuatro documentales yugoslavos: *Danzas folklóricas de Yugoslavia*, *Slak*, *Ballerina* y *Sombras en la pradera*;[1113] y más tarde, *Ballet de la luna* y *El encuentro*,[1114] pero este ciclo también se interrumpió.

Sin embargo, se reconocía la importancia del cine para la danza como medio de registro, difusión e incluso educación, por lo que la emprendedora Amalia Hernández se propuso, hacia principios de 1970, formar la ya mencionada Cinemateca de la Danza Internacional Folclórica, Clásica y Moderna. Se pensaba concretar el proyecto en la década que iniciaba; su propósito era conservar y difundir películas de las compañías más importantes de esos géneros, como un modo de conocimiento y actualización de los cambios que se daban en el mundo.[1115]

En 1968 la danza folclórica estuvo presente en los medios académicos, además de en foros, por medio del I Curso de Folklore Internacional. Éste fue impartido en el Conservatorio Nacional de Música, organizado por el Departamento de Música del INBA, cuya directora era Carmen Sordo Sodi. Contó con la colaboración de las embajadas de Argentina, Austria, Bélgica y China, además del IMSS, el INAH y la Junta Española de Covadonga, A.C.

El cuerpo docente del I Curso estuvo formado por Salvador J.A. Santore (director de la Escuela de Folklore Juan Alfonso Carrizo de la Universidad de Tucumán, Argentina), Salvador Novo, Ramón Sosamontes, Demetrio Sodi, Francisco Fernández del Castillo, Pablo Castellanos, Carmen Sordo Sodi, Xóchitl Medina, Nieves Paniagua y Amalia Millán. Las materias impartidas fueron Folclor argentino, chino, hispano, prehispánico, yaqui, seri y otomí; Cantos y danzas, Indumentaria folclórica internacional, Organografía musical, El folclor en la arquitectura, El folclor en la gastronomía, El

[1111] Programación de Ballet-cine, *Revista Casa de la Paz*, vol. I, núm. 1, México, 26 de julio a 8 de agosto de 1965.
[1112] "Cintas sobre danza en la Sala Ponce", en *El Nacional*, México, 12 de julio de 1966.
[1113] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de julio de 1966.
[1114] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de agosto de 1966.
[1115] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro del BFM, México, 1970.

folclor en la medicina, El folclor en la música culta mexicana, El folclor en la pintura y El folclor en el turismo.[1116]

Los resultados de este curso fueron favorables, puesto que en 1969 se programó un segundo Curso de Folklore Internacional, coordinado de nuevo por Carmen Sordo, con 75 alumnos de todo el país y con maestros de México y de otros países;[1117] entre los conferencistas estuvo Amalia Millán, del INBA.[1118]

También se organizó el Seminario de Investigación Folklórica del INBA, con el fin de "difundir los trabajos de investigación" elaborados en el país;[1119] la encargada de la Sección de Investigaciones Musicales fue la propia Sordo. Fue ella precisamente una de las impulsoras de este Seminario, que se planteó con carácter permanente y que en 1970 se dedicó a la conmemoración del Día de la Mujer.[1120] Eran los primeros pasos hacia la profesionalización de la investigación artística dentro del INBA.

También en la UNAM mostraron interés por la danza estudiosos como el antropólogo Gabriel Moedano, quien efectuaba investigaciones importantes sobre ella. Dictó una de sus conferencias, "Panorama de la danza tradicional", en julio de 1966 en la Facultad de Filosofía.[1121]

La conferencia-concierto fue otra modalidad en la UNAM. Una de ellas fue "El negro en América", que se presentó en junio de 1969 en el Teatro de la Facultad de Arquitectura en Ciudad Universitaria, organizada por el Departamento de Difusión Cultural, Sección Literatura, de la Universidad. Participaron la estrella internacional La Martinica, además de Julia Marichal, María Acosta, Xavier Paul, Sergio de Alva, Enna Mabel Gutiérrez, Juan Ramón Castillo y Luis A. Maisonet hijo; guión de José Luis González; dirección de Victoria Espinosa, y escenografía y vestuario de Héctor Téllez.[1122]

En ese mismo mes y organizada por el mismo Departamento, Waldeen presentó una conferencia-concierto sobre la danza y sus conceptos en el Teatro de Arquitectura. Estrenó su

[1116] Folleto del I Curso de Folklore Internacional, Festival Internacional de las Artes, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, México, 22 a 29 de septiembre de 1968.
[1117] "Segundo Curso de Folklore", en *Novedades*, México, 15 de agosto de 1969.
[1118] "Conferencia de Amalia Millán sobre el folklore", en *El Heraldo de México*, México, 24 de agosto de 1969.
[1119] "Reunión mensual del Seminario de Investigación Folklórica del INBA", en *El Heraldo de México*, México, 13 de diciembre de 1969.
[1120] "Reunión de investigación folclórica", en *El Sol de México*, México, 11 de marzo de 1970.
[1121] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de julio de 1966.
[1122] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 23 de junio de 1969, p. 50.

coreografía *Espacio y tiempo* (originalmente, *Poesía para danzar*, m. Bartok) con las bailarinas Evelia Beristáin y Lucero Binnquist, además de la actriz Susana Dosamantes.[1123]

Waldeen siguió impartiendo conferencias; en agosto participó en el ciclo "Introducción a la teoría e historia de las bellas artes", en la Sala Manuel M. Ponce, ahora organizado por el INBA, donde habló en tres ocasiones proyectando filmes sobre la historia y biología de la danza, además de hacer una crítica a la danza de ese momento.[1124]

Por otra parte, en abril de 1967 apareció el primer número del *Anuario de Ballet en Latinoamérica*, editado en Lima, a cargo de Julio Castro Franco. Desde México Luis Bruno Ruiz se incorporó como colaborador y publicó los artículos "Los mexicanos con el estandarte", "Pilar Rioja", "Laura Urdapilleta" y "Reseña e informe".[1125] En enero de 1969 apareció el *Anuario de Ballet en Latinoamérica de 1968*, el segundo número, con colaboraciones de Dally Aguilar de Argentina, Jacques Corseuill de Brasil, José Bonilla de Colombia, Claire Robilant de Chile, Luis Bruno Ruiz de México, Silena Meneses de Panamá y Alejandro Yori de Perú.[1126] Aunque no sobre danza pero sí escrito por una bailarina, en 1970 Ana Mérida publicó su libro de poemas *Mi verdad*.

En junio de 1970 Luis Bruno Ruiz participó en el ciclo de conferencias "Anticipaciones de libros", donde se refirió a un volumen que pronto saldría a la circulación, donde había recopilado argumentos de obras coreográficas ya estrenadas.[1127]

Finalmente, en marzo de 1969 apareció un álbum de tres discos con la música de obras centrales de la danza moderna nacionalista del país, con la utilizada en *Zapata*, *Los gallos*, *La manda*, *El Chueco*, *HP*, *La balada de la luna y el venado* y *La balada del pájaro y las doncellas*. El álbum era de RCA (MKLA-65) con la Orquesta de la UNAM y dirección de Eduardo Mata.[1128]

---

[1123] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 26 de mayo de 1969.
[1124] "Waldeen y la danza, hoy", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 20 de agosto de 1969; Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1969 y 31 de agosto de 1969.
[1125] Franz Mont, "El ballet y la danza", en *El Nacional*, México, octubre de 1967.
[1126] Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 27 de enero de 1969, p. 41.
[1127] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 22 de junio de 1970.
[1128] José Antonio Alcaraz, "La música en la danza mexicana", en *El Heraldo de México*, México, 12 de marzo de 1969, pp. 8-9.

# CAPÍTULO III. APERTURA Y RENOVACIÓN: NUEVOS AGENTES, FORTALECIMIENTO TÉCNICO Y DEBATES CON EL PÚBLICO

## I. La "apertura democrática" y el populismo nacionalista

El 1 de diciembre de 1970 subió al poder Luis Echeverría Álvarez. Desde su "destape" había mostrado el sello que tendría su régimen: la retórica revolucionaria y el populismo que, como "un nuevo Cárdenas", trataría de retornar a los orígenes nacionalistas y justicieros de la Revolución, pero con un contenido ideológico de izquierda, que llevaría al "socialismo mexicano", como lo llamó Carlos Fuentes en 1973.[1]

El nuevo gobierno planteó cambios radicales en las políticas económicas y sociales. Su esquema acabó con el desarrollo estabilizador que, de hecho, no había traído beneficios equitativos al país (en 1970 el 5% de la población concentraba el 30% del ingreso nacional), sino sólo a uno de los Méxicos (el del sector empresarial comúnmente vinculado con el exterior), mientras que mantuvo "la estabilización" de los bajos ingresos del resto de la población (según definió el gobierno en 1971). En su lugar, Echeverría introdujo las recomendaciones de la Comisión Económica para la América Latina, "una cierta aplicación de la teoría marxista a la realidad internacional, y en particular, latinoamericana: la teoría de la dependencia".[2]

En un contexto mundial de inflación-recesión y con la postura de fortalecer al Estado frente al capital privado, el gobierno se encargó de financiar los nuevos planes económicos. Manejando con derroche la hacienda pública desde Los Pinos, recurrió a cuantiosos préstamos y a la creación de numerosos organismos; acotó e incluso atacó a la empresa privada y a los grandes propietarios de tierra (repartiendo 16 millones de hectáreas). Los empresarios respondieron con protestas y acusaciones al gobierno, promovieron la fuga de capitales o su dirección hacia el sector especulativo y cayeron en una "crisis de confianza".

El fracaso de Echeverría se hizo evidente en 1976: su populismo había llevado al peso a desplomarse de 12.50 a 25 por dólar, después de veinte años de estabilidad monetaria; la deuda externa se había triplicado (de 8 mil a casi 26 mil millones de dólares); el salario real había caído a la mitad; la balanza comercial tenía un saldo negativo, y la tasa de inflación llegaba a 27%.

---

[1] Enrique Krauze, *La presidencia imperial*. *Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, 1997, p. 371.

[2] *Ibid*., p. 369.

Otra tasa en la que hubo que poner atención especial fue la de crecimiento demográfico, que en 1973 alcanzó el 3.4% anual.[3] Para reducirla se lanzó la campaña "La familia pequeña vive mejor" y en 1974 se emitió una ley en la materia. Una cuarta parte de los 50 millones de habitantes estaba concentrada en el área metropolitana de la ciudad de México y se pretendió combatir la expansión de ésta, así como la de otros centros urbanos.

En lo político, Echeverría planteó "la apertura democrática", que en concreto era la "neutralización de los impulsos democráticos del 68"; intentó subir al "carro de la Revolución" a la oposición entonces golpeada (estudiantes, maestros e intelectuales).[4] Sin embargo, en su momento se enunció como una ideología progresista que recuperaba las consignas de los intelectuales a la luz de la Revolución Cubana, la posibilidad de fortalecer al Estado, acotar a la iniciativa privada, acabar con la burocracia sindical corrupta, impulsar la productividad del campo y dictar una política exterior alejada de Estados Unidos.

Esos planteamientos, al igual que las propuestas de cambios económicos y sociales, causaron grandes expectativas y convencieron a muchos de los agraviados del 68. Hubo intelectuales que se incorporaron al gabinete o a puestos importantes en organismos públicos, o se convirtieron en asesores e ideólogos del régimen. Fue el caso de Víctor Flores Olea y Enrique González Pedrero; y célebres, Ricardo Garibay, quien confesó recibir 80 mil pesos ó 6,500 dólares mensuales; Carlos Fuentes, quien defendió al régimen, fue embajador en Francia en 1975 y veía a Echeverría como oportunidad de acabar con "los emisarios del pasado",[5] y Fernando Benítez, quien declaró la encrucijada "Echeverría o el fascismo".[6]

No todos se incorporaron al régimen. Jóvenes radicales formaron parte de la Liga Terrorista 23 de Septiembre y de otros grupos opositores, que secuestraron (incluso al suegro de Echeverría, José Guadalupe Zuno) y asesinaron (por ejemplo, al industrial regiomontano Eugenio Garza Sada). En Guerrero continuaba activa la guerrilla con Genaro Vázquez y Lucio Cabañas. Esa oposición y la respuesta que dio el régimen condujeron a la "guerra sucia", como en otros países latinoamericanos, que ocasionó "el enfrentamiento de la generación de los sesenta con el poder público y el Ejército"[7] y la aniquilación de esos movimientos armados.

[3] Agustín Porras, "La población", en *Historia de México*, vol. 12, Ed. Salvat, México, 1978, p. 2657.
[4] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 370.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibid*., p. 371.
[7] *Ibid*., p. 370.

Como parte de la "apertura democrática" a principios de 1971 se emitió una ley de amnistía para los líderes del 68 y demás presos políticos; sin embargo, el 10 de junio del mismo año de nuevo los estudiantes fueron reprimidos violentamente en "La matanza del Jueves de Corpus", a manos del grupo paramilitar Los Halcones. Entre promesas de una investigación sobre los hechos que nunca efectuó, Echeverría separó de sus puestos al regente del Departamento del Distrito Federal (DDF) Alfonso Martínez Domínguez y al jefe de la Policía Rogelio Flores Curiel. Nunca logró lavar su imagen; en 1975 fue apedreado y expulsado de la Ciudad Universitaria.

Más muestras de la represión en el sexenio de Echeverría fueron la que sufrió la Tendencia Democrática del sindicato de electricistas, encabezada por Rafael Galván en 1976; el apoyo que el presidente dio en 1972 para la toma armada del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) a manos de Carlos Jongitud Barrios, y la permanencia de Joaquín Hernández Galicia "La Quina" al frente del sindicato petrolero.[8]

Quienes sí se incorporaron al régimen obtuvieron un lugar en la burocracia, la cual pasó de 600 mil puestos en 1970 a 2.2 millones en 1976 (el crecimiento anual de la burocracia fue 28%, veinte veces mayor que el económico), y en las universidades públicas, beneficiadas por un aumento de 1,688% en los subsidios que recibieron entre 1968 y 1978.

Además de la vida académica, hubo otras zonas de relativa independencia, donde pudieron vivir las organizaciones de izquierda, como las encabezabas por "el indomable" Heberto Castillo,[9] y el periodismo crítico, que se fortaleció gracias al cobijo que acabó dándole la "apertura democrática" y que gozó de una libertad de expresión nunca antes vista en los gobiernos posrevolucionarios. Esa prensa independiente tenía en *Excélsior* y su director Julio Scherer un importante bastión, así como en su revista cultural *Plural*, en la que Octavio Paz y otros artistas expresaban sus desacuerdos con el régimen. No obstante, el año en que concluía su gobierno Echeverría orquestó un golpe violento contra ese periódico que obligó a la salida de Scherer, de donde devino la creación de las revistas *Proceso*, y *Vuelta*, de Paz.

Los numerosos viajes internacionales del presidente se caracterizaron por sus "comitivas sultanescas", formadas por funcionarios, empresarios, intelectuales, periodistas y hasta señoras que preparaban la comida mexicana que se ofrecía a los anfitriones de cada país.[10] Echeverría recorrió gran

---

[8] José Agustín, *Tragicomedia mexicana II*, Ed. Planeta, México, 2001, pp. 47-51.
[9] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 371.
[10] Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte*. *Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, Ed. Océano, México, 1999, p. 352.

parte del mundo: Japón, Canadá, Europa occidental (Gran Bretaña, Francia, Bélgica, Italia, el Vaticano), Alemania Oriental, la URSS, China, Sudamérica, África negra, naciones árabes, Cuba y el Oriente Medio. Ejerció un "turismo revolucionario" y promovió tratados y acuerdos para establecer un nuevo orden económico internacional equitativo, y al mismo tiempo, para asumir un liderazgo internacional, especialmente entre los países del Tercer Mundo (llegó aun a buscar el Premio Nobel de la Paz, para lo cual consiguió el apoyo de su competidora, la Madre Teresa de Calcuta). Además, durante su sexenio México recibió a numerosos exiliados intelectuales y políticos, provenientes de Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay y más de cien mil de Chile, país con el que hubo una "identificación" por su régimen socialista.

Desde su campaña presidencial Echeverría se había mostrado populista atravesando el país, ofreciendo soluciones y promesas a quienes se le acercaban y desplegando una interminable verborrea, que le valió ser considerado en 1973 por Daniel Cosío Villegas "un caso incorregible de locuacidad, monomanía y desequilibrio".[11] El hecho es que tenía una asombrosa capacidad de trabajo, que demostraba en sus reuniones, viajes y deportes, y "proyectaba una imagen de inaudita fuerza. Daba la impresión de un *tlatoani* poderoso que disfrutaba inmensamente su poder".[12]

En su casa se practicaban "todas las rústicas virtudes mexicanas", como el que su esposa tuviera una granja y dirigiera un grupo de danza folclórica,[13] Las Palomas de San Jerónimo, cuyo objetivo era, por supuesto, "rescatar las tradiciones tal y como eran, sin embellecerlas ni adornarlas sino buscando lo más genuino",[14] y que participó en festivales y homenajes.[15] De tal manera, el nacionalismo del presidente no sólo estaba en su retórica discursiva sino también en su forma de vida, especialmente impulsada por María Esther Zuno, que se diseminó desde Los Pinos y llevó a un proceso de "mexicanización" al que fueron sometidas las costumbres sociales de la clase política en el sexenio.[16] Se revalorizaron las artesanías, comida y trajes típicos mexicanos, que obligadamente debían vestir las esposas de los funcionarios gubernamentales.[17]

En contraste, durante los años setenta las clases medias altas continuaron su modo de vida económico y cultural ligado al *american way of life*, que imponían a los demás sectores urbanos y que

[11] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 374.
[12] *Ibid*., p. 367.
[13] *Ibid*., p. 369.
[14] Sara Sefchovich, *op. cit*., p. 348.
[15] Como en julio de 1970, cuando la Academia de Bailes Regionales Las Palomas de San Jerónimo, de Esther Zuno, hizo un homenaje al presidente Echeverría y jefes de familia por el Día del Padre. En "Danza. Balance de 1970", en *Revista Tiempo*, México, 4 de enero de 1971, p. 55.
[16] Sara Sefchovich, *op. cit*., p. 349.
[17] Tere Márquez, *Las mujeres y el poder*, Ed. Diana, México, 1996, p. 67.

reafirmaban la televisión y el cine norteamericanos. Era el patrón cultural y "forma de vida propia de la sociedad de consumo",[18] la cual se expresaba en "los hoteles disneylándicos", las cadenas de almacenes y restaurantes, la televisión, el autoestéreo y las tarjetas de crédito.[19]

Sin embargo, la década también fue la de resistencia de algunas organizaciones de izquierda; de la discusión en Latinoamérica sobre el compromiso del artista y su función crítica; del furor por los intérpretes y grupos musicales folclóricos latinoamericanos con sus ideas progresistas, nacionalistas y antiimperialistas. La ciudad de México se llenó de "peñas" repletas de estudiantes con cabello largo, morral y huaraches que discutían de marxismo y sobre la revolución pacífica de Chile. Vivieron un auge los poemas de Pablo Neruda y Mario Benedetti y los autores de la literatura contracultural (de "la Onda"); surgieron talleres y publicaciones de literatura que desempeñaron una importante labor de descentralización cultural; florecieron la contracultura con los roqueros mexicanos (expresada en Avándaro, que emuló a festivales norteamericanos), las comunas, las doctrinas orientales y el yoga; surgió el feminismo mexicano, cuyas integrantes decidieron salir a la calle el 10 de mayo de 1970 para después formar el Movimiento de Liberación de la Mujer, contribuyendo a que en el ámbito legislativo se promoviera la igualdad jurídica de los dos sexos. Cinco años después, aunque el gobierno se apropió de él, las feministas festejaron el Año Internacional de la Mujer, que impulsó la revisión de su problemática, formas de vida y de trabajo, sexualidad y patrones reproductivos.

La década vio a los intelectuales de la "generación del medio siglo" dominar la escena científica y cultural; eran clasemedieros ilustrados e "impregnados de cosmopolitismo",[20] gracias a su formación en instituciones mexicanas de educación superior y sus posgrados en universidades de Estados Unidos y Europa.

En el arte arrancó una década de experimentación. En las artes plásticas, sin formarse grupos monolíticos, se mantuvo la diversidad que había roto "el cerco mágico de la vieja escuela"[21] y siguió habiendo apertura hacia las últimas tendencias mundiales, como el arte conceptual y los géneros de arte corpóreo, instalaciones y artes electrónicas. Se difundió la obra de grandes artistas, como Francisco Toledo, con su manejo de elementos indígenas y mágicos que sorprendieron en el país y el

---

[18] Lorenzo Meyer, "El sistema social del México contemporáneo", en *Historia de México*, vol. 12, Ed. Salvat, México, 1978, p. 2709.
[19] Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, Ed. Era, México, 1985, p. 15.
[20] Luis González, "La cultura humanística", en *Historia de México*, vol. 12, *op. cit*., p. 2754.
[21] Jorge Alberto Manrique, "Arte contemporáneo", en *Historia de México*, vol. 12, *op. cit*., p. 2856.

extranjero. Entre 1972 y 1976 se concretó el término de Grupo, convertido en "el arte emergente más notorio" (Tepito Arte Acá, Suma y el No Grupo, entre otros).[22]

Los jóvenes representantes del nuevo cine mexicano llevarían "la experimentación a sus últimas consecuencias";[23] entre ellos estaban Alfonso Arau, Felipe Casals, José Luis Ibáñez, Arturo Ripstein, Luis Alcoriza, Alberto Issac y Paul Leduc, además de Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Gabriel Retes.

En la música también se desarrollaron nuevas propuestas, así como en el teatro (entre sus exponentes, Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky, Vicente Leñero y Julio Castillo). La censura se hizo presente en esa área, procedente de las oficinas de "supervisión" que frenaron obras de Leñero, Ignacio Retes y Pilar Campesinos, entre otros (no lo logró con *Los chicos de la banda*, dirigida por Nancy Cárdenas, obra que pretendieron prohibir por tocar el tema de la homosexualidad).[24] Además, en los escenarios se llegó a un auge del desnudo (según José Agustín, "vilmente comercial" y populachero) y de las comedias musicales copiadas de Broadway.

Acorde con el periodo, el secretario de Educación Pública fue un ingeniero, Víctor Bravo Ahuja, y su obra medular, la reforma educativa. Durante diez años (1958-1968) había sido subsecretario de Enseñanza Técnica y Superior de la SEP, y luego gobernador de Oaxaca (1968-1970). Sus medidas (que implicaron el aumento del presupuesto educativo en 14 veces respecto al sexenio anterior)[25] incluyeron la elaboración de nuevos libros de texto (criticados por sectores sociales conservadores)[26] y la incorporación de métodos eficaces de enseñanza y de la tecnología educativa. Como titular de la SEP reorientó la enseñanza hacia las actividades tecnológicas y productivas; además, se mejoró la situación laboral de los maestros y se crearon escuelas agropecuarias. En la ciudad de México se abrieron el Colegio de Bachilleres y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); dentro de la UNAM iniciaron actividades los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH) y las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP) Acatlán y Aragón, que darían cabida a los miles de estudiantes excluidos del sistema educativo. Asimismo, Echeverría creó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, buscando impulsar la investigación en esas áreas.

[22] "Cronología. Artes plásticas", en *México su apuesta por la cultura*. *El siglo XX*. *Testimonios desde el presente*, Ed. Grijalbo-Proceso-UNAM, México, 2003, p. 31.
[23] Sara Sefchovich, *op. cit*., p. 355.
[24] "Cronología. Teatro", en *México su apuesta por la cultura*, *op. cit*., p. 326.
[25] José Agustín, *Tragicomedia mexicana II*, *op. cit*., p. 55.
[26] Los nuevos libros de texto fueron considerados "dogmáticos" por la Unión Nacional de Asociaciones de Padres de Familia, porque el Estado conservaba el "monopolio" educativo; decían que "el hombre no tiene origen divino, y por consiguiente, desechan como tesis el acto de la creación". En Antonio Ortega G., "Reformas bien meditadas: Díaz de Cossío", en *Excélsior*, México, 11 de noviembre de 1973, p. 12-A.

Bravo Ahuja modificó el organigrama de la SEP; una de las cuatro subsecretarías fue la de Cultura Popular y Educación Extraescolar, donde quedó incluida la artística, y estuvo a cargo del indigenista Gonzalo Aguirre Beltrán. En cuanto al INBA, tuvo tres directores generales: Miguel Bueno (1971), Luis Ortiz Macedo (1972-1974) y Sergio Galindo (1974-1976), lo que repercutió en el área de danza, donde también se dieron cambios.

## II. Problemática e ideas en torno de la danza en los setenta

En octubre de 1971 Sam Askinazy publicó un artículo que daba un panorama de la situación de la danza profesional en la ciudad de México. Sostenía que dentro de sus grupos simultáneamente se respetaba la tradición cultural y estaban presentes nuevas corrientes, influencia de la sociedad contemporánea. Las principales compañías que participaban en el campo dancístico eran el Ballet Folklórico de México, que difundía la danza con mayor popularidad y reputación nacional e internacional; le seguían el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente, el Taller Coreográfico de la UNAM, el Ballet Clásico 70 y el Ballet Clásico de México.

Estos grupos, decía Askinazy, tenían entre todos un máximo de 200 bailarines profesionales, mientras que en las escuelas de danza había cerca de 600 alumnos, que difícilmente se incorporarían al campo profesional, pues la nación de casi 50 millones de habitantes sólo sostenía a aquellos 200 (aunque no tomaba en consideración a los que trabajaban en provincia y en otras compañías profesionales de la ciudad de México).

En términos generales, según el artículo las compañías tenían pobre soporte financiero y los bailarines, baja remuneración económica. Atribuía esto a la poca promoción y a la falta de un público conocedor que impulsara a los grupos dancísticos. Además, "desafortunadamente, la audiencia limitada que existe en México demuestra un destructivo „esnobismo"", pues daba apoyo entusiasta a las compañías extranjeras y hacía caso omiso de las locales, a pesar de que eran "excelentes".[27]

Por otra parte, los bailarines soviéticos Valery y Galina Panov, famosísimos en el mundo cuando se presentaron en México en 1975, declararon que la danza sólo traía prestigio y fama pero nunca dinero, en referencia al problema más señalado en el medio: la falta de apoyo económico, tanto en la educación como en la difusión. Sin embargo, en México la danza tampoco traía ningún tipo de reconocimiento, salvo entre algunos núcleos de artistas, intelectuales y audiencias "ilustradas"; por el contrario, los bailarines nacionales seguían (y siguen) luchando contra el desprestigio social y por recuperar, en palabras de Gloria Contreras, "la dignidad que tiene la danza pero que se le ha negado".[28]

### 1. Capacidad creativa frente a pobreza e ineficiencia burocrática

En nuestro país en la década de los setenta había crecido el número de bailarines y agrupaciones de danza (profesionales, semiprofesionales y *amateurs*) y se vivía un "renacimiento general" dancístico,

[27] Sam Askinazy, "México Contemporary Ballet Needs Support", en *The News*, México, 18 de octubre de 1971.
[28] Gloria Contreras en "Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad", en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 1972, p. 26.

que se expresaba en términos técnicos y de calidad artística, según el poeta Jaime Labastida.[29] La danza se convertía en una actividad "popular", en el sentido de que tenía mayor aceptación del público y a su práctica se incorporaba un mayor número de interesados.

También el cronista Juan Alonso sostuvo que había "más grupos que nunca" demostrando que el problema de la danza no era la "capacidad creativa"; sin embargo, se tenía una "deprimente visión" del medio por la "carencia de estímulos, oportunidades y promoción". Apuntó la necesidad de que las instituciones culturales aportaran ayuda económica y desarrollaran programas eficaces de difusión de los grupos existentes.[30]

Esta recomendación de los cronistas, y exigencia de los bailarines, fue una constante en la historia de la danza del siglo XX en el mundo, en particular en México. Paradójicamente, la compañía que más se quejó en los años setenta fue la oficial de danza clásica, a pesar de ser la única que recibía sueldos fijos y "elevados" en comparación con los demás grupos.[31] Otra que sí era seriamente afectada a pesar de su prestigio en el medio era el Ballet Nacional, cuya integrante Raquel Vázquez declaró en 1973 que las condiciones económicas de los bailarines eran "verdaderamente precarias, siempre tenemos hambre, no nos ajusta el dinero para comer". Su compañía recibía un insuficiente subsidio del INBA y la UNAM, que debían aplicar a la renta del estudio y la producción de las obras, de donde los "sueldos raquíticos" para los bailarines.[32]

La falta de apoyos institucionales (teatros, temporadas, difusión e infraestructura adecuados) afectaba a todos, con excepción del Ballet Folklórico de México, que creó sus propios medios, y era más grave para los grupos que no recibían ningún tipo de subsidio. Labastida afirmó en 1975 que tanto el público como la burocracia cultural "cerraban sus ojos" ante el desarrollo que alcanzaba la danza; las compañías sólo obtenían "temporadas de unas cuantas funciones al año y como si ello fuera una dádiva, casi la limosna que cae desde la mesa de los hartos".[33]

La explicación de la carencia de público y de apoyo de instituciones culturales gubernamentales (pues en México sólo el Estado subvenciona a la danza) se deriva, primero, de que

[29] Jaime Labastida, texto leído antes de la presentación del grupo Expansión 7, Teatro del BFM, México, 11 de abril de 1975, documento mecanografiado.
[30] Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", en *El Sol de México*, México, 1 de julio de 1971.
[31] Los bailarines del cuerpo de baile, categoría más baja de la compañía oficial de danza clásica del INBA, percibían mil pesos mensuales de sueldo; el de las figuras principales llegaba hasta 4 mil pesos. Estas cifras eran difíciles de alcanzar por las otras compañías, como el Ballet Independiente, cuyos bailarines (todos, sin diferencias jerárquicas) podían recibir un máximo de 250 pesos mensuales en 1973. Según John Fealy en Jorge Alberto Lozoya, "Querer no siempre es poder", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día* núm. 567, México, 6 de mayo de 1973.
[32] Raquel Vázquez en Conchita Ortega, "La danza, esa desconocida", en *Siete*, vol. 2, núm. 13, México, 27 de julio de 1973, pp. 58-65.
[33] Jaime Labastida, *op. cit.*

efectivamente la danza es una actividad muy cara y en el mundo entero se enfrenta a problemas de supervivencia por falta de recursos económicos suficientes. La inversión necesaria en las áreas de educación y promoción es muy elevada, pues supone el mantenimiento de escuelas con instalaciones costosas que, en el caso de la danza profesional, sólo dan cabida a un reducido número de alumnos. Segundo, para la difusión y promoción se requieren infraestructura teatral y técnica; campañas para llegar a un público que en general no tiene interés en la danza, por lo que ésta no reditúa (salvo, de nuevo, en el caso del Ballet Folklórico de México), y fundamentalmente, definición de las políticas culturales, continuidad en los proyectos, combate a las trabas burocráticas y asignación de los apoyos en función de la calidad de los grupos y no de las "preferencias" de la burocracia cultural en turno.

En México el INBA es la institución responsable de apoyar y promover el arte; según escribió Alberto Lozoya en 1973, tenía un "famélico presupuesto" que, aunque insuficiente, por lo menos había impedido que la única danza que se viera fuera la presentada en el Teatro Blanquita. Sobre los sueldos, afirmó que el Estado no consideraba que se debía pagar al bailarín como a cualquier otro profesional, porque su actividad era "cultural" y, por tanto, sólo "se le sigue dando las gracias, a nombre de la patria". También, que el poco dinero asignado a la danza pasaba por "vericuetos típicos de una burocracia como la nuestra"; que a pesar de existir el Departamento de Danza del INBA no centralizaba la actividad, y que cada jefe de éste realizaba proyectos personales según "favoritismos" en lugar de coordinar la labor de las compañías ya existentes. Todo ello traía medidas absurdas y pérdida de recursos, como el hecho de que en el Teatro de la Danza "nunca hay danza", y en cambio, se nulificara el escenario giratorio del Teatro Jiménez Rueda para presentarla.

En ese contexto de carencias, le parecía "natural que las tensiones que implica meramente sobrevivir alejen, en vez de unificar, a quienes ven en la danza una profesión, una actividad creativa y una vocación". Así explicaba otro de los problemas del campo dancístico: la imposibilidad de mantener la unidad entre sus artistas, quienes tenían desacuerdos irresolubles y no lograban establecer un frente común para defender sus demandas.

Los desacuerdos, convertidos en "guerra a muerte" según Lozoya, se alzaban entre los diferentes géneros dancísticos y sus concepciones, así como entre sus figuras más representativas. El ambiente de la danza estaba dominado por "damas de tremendo carácter que rara, muy rara vez se saludan",[34] lo que John Fealy explicaba por la falta de compromisos institucionales: los artistas habían

[34] Jorge Alberto Lozoya, "Querer no siempre es poder", *op. cit.*

debido trabajar heroicamente, y "en buena medida es gracias a la voluntad de las mencionadas „damas de hierro" que puede todavía hablarse de danza mexicana".[35]

Para Manuel Blanco, México no carecía de "tradición dancística" sino que sufría de cortes sexenales de procesos y apoyos culturales debido a su dependencia y pobreza. Éstas causaban impedimentos que iban desde "la conformación física de los cuerpos y la dieta alimentaria, hasta los recursos que es posible destinar a la educación y la cultura". Por ello proponía que, a la manera de Grotowski, se produjera una "danza pobre", no en su "nivel estético" sino en su "búsqueda de una expresión propia, surgida de nuestros requerimientos y capacidades tanto técnicas como humanas". De tal manera, debía haber "grupos de cámara, economía de elementos escénicos, búsqueda de expresiones corporales que puedan en verdad adaptarse a las posibilidades físicas. Y en otro sentido también: no el derroche de recursos técnico-teatrales, no la incorporación de los medios modernos utilizables en la sociedad de consumo, sino más bien, un tipo de danza que sea reflexiva, viva, profunda, búsqueda de una nueva identidad".[36]

La propuesta no tuvo eco en el medio dancístico como tal ("danza pobre"); por el contrario, aunque sí fuera una danza "viva y profunda", los artistas aspiraban a que fuera cosmopolita, explotando los recursos técnicos y estableciendo equipos multidisciplinarios para crearla. En la práctica era efectivamente una "danza pobre", no por ser seguidora de Grotowski sino, como dijo Emilio Carballido sobre la compañía de la que estuvo más cerca, "el Ballet Nacional es árido, forma muy elegante de portarse cuando uno es pobre".[37] Sí, la danza mexicana era pobre, pero porque carecía de recursos, no porque tuviera una filosofía que le diera sentido a la pobreza.

## 2. Tendencias en los años setenta

Según Jaime Labastida, el renacimiento que se vivía en la danza mexicana llevaba a la contemporánea al "momento más alto" de su desarrollo, superior al auge alcanzado en los años cincuenta con Miguel Covarrubias. Al igual que muchos participantes y testigos de esa danza, el poeta opinaba que aunque en la década se bailaba poco y ante poca gente, se había logrado una calidad mayor: "cabe decirlo con orgullo, cada vez se baila mejor", "la danza se renueva" y produce bailarines y obras de mayor calidad,

---

[35] John Fealy en *ibidem*.

[36] Manuel Blanco, "Temas y subtemas. Nuevas jornadas danzarias", en *El Nacional*, México, 4 de agosto de 1976.

[37] Emilio Carballido, "The Place, indigno del Ballet Nacional", en *Excélsior*, México, 20 de diciembre de 1974, pp. 1-B y 2-B.

y en muchos casos, tenía una visión global y unitaria, que reunía danza, música, plástica y recursos técnicos.[38]

No todos compartían esta opinión, como es lógico suponer. En 1975 Miguel Guardia afirmó que, salvo Pilar Rioja y el Ballet Independiente, "lo demás sufrió los padecimientos que ya se han hecho típicos de nuestra actividad coreográfica: cuando no monotonía, mediocridad". En el área de la danza clásica sólo veía declaraciones sobre la importancia de las obras tradicionales; en la folclórica, "con toda la ayuda que ha recibido no ha pasado de presentar lo mismo, igualmente, por más producción y colorido que le den", y en la contemporánea, "sigo insistiendo en que ha caído en un formalismo del que veo muy difícil que llegue a salir algún día; un formalismo que, por lo demás, ha tenido la virtud de alejar de las salas de concierto a un público que no entiende nada y se vuelve cada día más indiferente".[39]

Para Rossana Filomarino era "muy curioso" lo que sucedía con la danza contemporánea en México, pues producía algunas obras de gran calidad, lo que demostraba "una madurez artística" o "por lo menos una búsqueda de nuevas formas que sería lo mexicano nuevo, ya que están más allá de la etapa del folclorismo". A pesar de ello, opinaba en 1975, esa danza era "totalmente desconocida" y no tenía ningún alcance: no había "continuidad en la búsqueda", todos los grupos tenían problemas económicos, "nadie baila en ningún lado", "nadie entiende de danza" y el público se reducía al círculo de artistas de la danza. Filomarino no veía solución a corto plazo y opinaba que "todas las artes son elitistas, pero la danza en particular".[40]

También en 1975 Guillermo Keys, en un corto viaje a México pues ya radicaba en Australia, declaró que en el medio dancístico había "una combinación de estancamiento y experimentación con algunos resultados felices, pero en general estamos en una época de transición como toda esta época". Para él las modas rápidamente se superaban, al igual que las ideas filosóficas y las tendencias; era un fenómeno universal. Dijo que los estudiantes y bailarines de ese momento ignoraban la historia de la danza mexicana, pero aceptó que la danza era cada vez más popular entre la población y por tal razón había mayor número de interesados en participar en ella y mejores posibilidades para seleccionarlos, como mejores eran las condiciones, escuelas, becas, infraestructura, maestros; todo, logrado por las generaciones pasadas "con base en puro esfuerzo, de matarse y dejar la vida ahí". No obstante, como

---

[38] Jaime Labastida, *op. cit*.
[39] Miguel Guardia, "Teatro. Y de la danza, ¿qué?", en *El Día*, México, 29 de enero de 1976, p. 16-D.
[40] Rossana Filomarino en Patricia Cardona, "En México, la danza es una expresión particularmente elitista: Filomarino", en *El Día*, México, 13 de mayo de 1975, p. 17.

lo había dicho años antes, “con todo eso, no acaban de surgir las figuras que nos anuncien los extraordinarios bailarines o los extraordinarios coreógrafos”. Para él, las nuevas generaciones “reflejan los tiempos, donde se pierden los valores anteriores y como que se queda en la superficie. No acabo de convencerme de que haya gente que realmente deje la vida ahí por la danza. Hay una ansiedad de lo novedoso. Inventemos cualquier cosa, pero inventemos”.[41]

Efectivamente, había un deseo de explorar e indagar, de experimentar sobre los elementos propios de la danza, tanto en la clásica como en la contemporánea, que tocaron temas diversos y desarrollaron ideas innovadoras. En contraparte, había un sector de la danza y crítica mexicanas, especialmente también de la contemporánea, que refutaba esa propuesta experimental y acusaba a quienes la perseguían de copiar modelos extranjeros.

Esto fue una constante en el medio que enfrentó a las dos posturas. Incluso en 1971, en una recepción ofrecida por el director del INBA y el embajador de Estados Unidos a la First Chamber Dance Company de Nueva York, algunos bailarines mexicanos presentes dijeron a los norteamericanos que los coreógrafos del país no eran “auténticos representantes del sentir del pueblo de México”, porque sus obras copiaban “técnicas y figuras del extranjero, principalmente de Estados Unidos”. Hubo quien afirmó que “la danza en México atraviesa por una etapa de entreguismo” a ese país y pidió buscar “formas de expresión más idóneas a la idiosincrasia del pueblo de México”.[42] En ese mismo año el cronista Pedro Díaz predijo que la danza nacionalista de los años cincuenta no se repetiría, “porque sus creadores le han dado la espalda a la realidad mexicana, por tratar de asimilarse a las técnicas abstractas de la danza contemporánea norteamericana o francesa, por tratar de hacer tabla rasa de los valores nuestros en un intento de situarse, más bien, diría yo, de igualarse con Norteamérica y Europa”. No creía que en esos momentos se estuviera haciendo danza mexicana, sino ajena al país, con énfasis en el virtuosismo y como continuación de la danza extranjera.[43]

Ideas similares expresó Waldeen, pionera de la danza moderna nacionalista mexicana, quien criticó duramente las supuestas falta de creatividad, copia de modelos externos (especialmente de

[41] Guillermo Keys en “Los continuos cambios en la danza impiden el surgimiento de figuras”, en *El Día*, México, 20 de febrero de 1975, p. 15.
[42] “Hay que buscar nuevas formas de expresión en nuestra coreografía”, en *El Universal*, México, 8 de julio de 1971, pp. 1 y 4.
[43] Pedro Díaz, “La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza”, en *El Día*, México, 26 de noviembre de 1971.

Graham y Cunningham) y mala calidad de las escuelas, en las que se impartía técnica pero no se desarrollaban las capacidades creativas de los alumnos.[44]

John Fealy, defendiendo al "ala experimental", que impulsaba y renovaba al campo dancístico, se lanzó en 1973 contra la época nacionalista de la danza moderna, diciendo que el periodo de Covarrubias fue "inflado" por la crítica de la época; que la postura de Waldeen "era tan auténticamente nacional como las enchiladas suizas" y que había entrado en "el callejón sin salida de creerse „única" en los cincuenta". Fealy opinaba que el nacionalismo era "un seguro refugio para talentosos secundarios," caído como un "edificio construido sobre las arenas movedizas del chisme, compadrazgo y envidias". Sin embargo, también atacó a Guillermina Bravo, quien renegaba del nacionalismo pero en esos momentos sólo "copiaba" el "evangelio de Martha Graham".[45]

En el mismo sentido, Marco Antonio Acosta opinó que la época nacionalista había sido "una llamarada de petate" y que sus principales figuras y grupos se habían desintegrado hasta atomizar el campo dancístico, "viniéndose a tierra el intento de hacer un arte popular para los burgueses y la élite". De esa dispersión venía el surgimiento de las compañías que en la década estaban activas.[46]

Quienes trabajaban cotidianamente y eran las cabezas impulsoras de la danza escénica mexicana, darían su batalla con muy duras declaraciones contra sus opositores pero, sobre todo, con trabajo permanente y exploración de nuevos caminos. Una de las más brillantes fue Guillermina Bravo, quien no cejó en su intento y fortaleció su propuesta y a su compañía. Muchos otros defendieron la suya y se impusieron: Raúl Flores Canelo, Gloria Contreras, Nellie Happee, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, Graciela Henríquez, el grupo Expansión 7 y Amalia Hernández, por mencionar a algunos.

### 3. Sacrificio frente a desprestigio y el caso de los varones

Otra dificultad que enfrentaba la danza fue mencionada en 1971 por Juan Alonso: el "material humano", pues eran pocos los jóvenes "dispuestos a llevar la vida severa que se precisa para ser bailarín".[47] Aludía a la visión de "sacrificio" que se tenía de la danza y la forma de vida que ésta imponía, difundida por los propios artistas. Uno de ellos, el primer bailarín de la compañía oficial de

[44] Waldeen en Sarah Sloan, "Waldeen da su fórmula para revitalizar la danza en México: improvisación, nada de imitación", en *Novedades*, México, 17 de octubre de 1971.
[45] John Fealy, "Más confesiones de un crítico", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día* núm. 567, *op. cit*., p. 5.
[46] Marco Antonio Acosta, "Luis Mauricio Caracas. ¿Qué pasa en la enseñanza de la danza en México", en *ibid*., p. 6.
[47] Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", *op. cit*.

ballet, Francisco Araiza, sostenía que su profesión requería "la disciplina de un atleta y primordialmente ser completamente sano de espíritu y de cuerpo; hay que llevar una vida ordenada".[48]

El coreógrafo Job Sanders también tenía sus ideas al respecto; en 1972 declaró que el proceso que debía seguir un bailarín era "aprender lo más que se pueda acerca de la danza antes de bailar" y tener conciencia de que entraba a "una vida de constante dolor físico y de total entrega. Es el todo para una persona. La duda asalta al bailarín a cada momento, por ello la danza no se debe tomar como pasatiempo. El bailarín no se puede admitir pereza. El cansancio físico, repito, será parte de la vida diaria".

Para Sanders, los bailarines debían iniciarse en el estudio de la danza a los 9 años, aunque eso sólo sucedía en Rusia, Inglaterra, Dinamarca o Francia, donde la danza era "una honrosísima profesión".[49] En cambio, en Latinoamérica y México, como había dicho el coreógrafo chileno Jermán Silva en 1971, se veía como "cosa entretenida, intrascendente y hasta pueril, para no decir inútil".[50]

En México, según Sanders, el machismo impedía que los varones se acercaran a la danza; ésa era la principal causa de la escasez de éstos: "ser bailarín es especialmente difícil para el hombre aquí en México. El hecho de serlo, lleva a pensar en el hombre con desprecio y burla, cuando debía ser todo lo contrario". Para eludir la oposición familiar proponía "buscar elementos en los orfanatos, donde estoy seguro hay grandes valores que no han sido descubiertos",[51] búsqueda que efectivamente se haría a finales de sexenio.

Las burlas formaban parte de la vida cotidiana de los bailarines; como muestra, el comentario de un cronista en 1973, a raíz de la subida en el precio de los cigarros, sin ninguna relación con la danza, por supuesto: "Los que van a estar muy ofendidos son los bailarines del INBA pues a los *Delicados* sólo les aumentaron 50 centavos. Y con eso no sacarán ni para pintarse la boquilla".[52]

Estos muy asentados prejuicios de la cultura y sociedad mexicanas los explicó Juan Alonso por la condición "de país subdesarrollado" en lo referente a "educación sexual", que se constituía en barrera para los varones: "basta que un muchacho se dedique al ballet para que se le empiece a juzgar

[48] Francisco Araiza en Angelina Camargo, "Francisco Araiza: una vocación a toda prueba", en *El Heraldo de México*, México, 1 de julio de 1976, p. 5-C.
[49] Job Sanders en Alfredo Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", en *El Sol de México*, México, 19 de noviembre de 1972, p. 11.
[50] Jermán Silva en Beatrix Denis, "Danza, política, desarrollo. ¿Por qué no surge un Maurice Béjart en Latinoamérica?", en *Excélsior*, México, 21 de noviembre de 1971, pp. 14 y 16.
[51] Job Sanders en Alfredo Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", *op. cit*.
[52] Carlos León, "Humorismo en serio", en *Novedades*, México, 15 de enero de 1973.

con mala fe o ironías sobre su capacidad hormonal".[53] Y Conchita Ortega escribió en 1973 que aunque el público (masculino y femenino) pudiera sentir afinidad con la danza contemporánea, "lo cierto es que el bailarín no es aceptado socialmente. En la mayoría de los casos, a la madre le da un ataque agudo de histeria cuando alguno de sus hijos declara que su vocación es ser bailarín de ballet. Eso sin contar con que el padre afirma que nunca lo permitirá y suspende la ayuda económica, y con que los amigos en adelante le echarán miraditas maliciosas y lo tacharán de raro".[54] Por eso Felipe Segura creía en la responsabilidad de los maestros para ayudar al varón a decidirse a bailar.[55]

Los bailarines tuvieron que desarrollar sus estrategias para dedicarse a la profesión que habían elegido. Francisco Araiza se enfrentó a la oposición familiar, lo que lo obligó a cambiar su apellido, Araujo, a esperar hasta los 15 años para comenzar, a pesar de que desde siete años antes había mostrado su vocación, y a luchar constantemente contra los prejuicios sociales y también internos del campo dancístico.[56]

Jesús Romero, bailarín del Ballet Nacional, opinaba que la sociedad pensaba que el bailarín era "un degenerado, un ser diabólico que salió del infierno y que no tiene límite ni moral", lo que le parecía resultado de "una concepción equivocada de la danza", pues "como se supone que el ballet clásico es femenino y como nosotros nos presentamos en mallas, prácticamente desnudos, los moralistas se asustan y nos agreden".

La respuesta podía ser, como en el caso de Federico Castro, la indiferencia, pues conocía los muchos prejuicios contra los bailarines, debidos al "tradicional machismo mexicano. Pero yo no lo siento, o será que soy tan conchudo y me importa tan poco, que no me doy cuenta de las agresiones".[57] Jesús Romero sí las percibía y respondía retando a sus agresores.[58] Jaime Blanc y Luis Fandiño nunca se sintieron ofendidos, aunque Blanc confesó que se había resistido a ingresar a la danza "porque pensaba: ¿bailarín?, no, ¡cómo!, jamás. Por la mala fama, el prejuicio y todo eso".[59] Fandiño fue cuestionado por su familia, que temía que no le diera los medios para sobrevivir decorosamente,[60] pero también defendió su profesión, reivindicó su valor y exigió respeto:

---

[53] Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", *op. cit*.
[54] Conchita Ortega, "La danza, esa desconocida", *op. cit*.
[55] Felipe Segura en Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Felipe Segura", en *Cine Mundial*, México, 29 de enero de 1972.
[56] Francisco Araiza en Angelina Camargo, "Francisco Araiza: una vocación a toda prueba", *op. cit*.
[57] Federico Castro en Conchita Ortega, "La danza, esa desconocida", *op. cit*.
[58] Jesús Romero en *ibidem*.
[59] Jaime Blanc en *ibidem*.
[60] Luis Fandiño en Margarita Tortajada, *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, CENIDI Danza, INBA, México, 2000, pp. 28-29.

Para mí, el bailarín es una persona importante en la vida de cualquier país y de la sociedad en que vive, pues llena un papel destacado dentro de ésta. Es como un político, escritor o pintor, a quien la gente necesita. Sin embargo, somos muy pocos y estamos muy abandonados y desacreditados. Esto último no por la vida de cada uno, porque puede ser desenfrenada, moralista o reaccionaria [sino porque se toma] nuestra profesión como un juego, una diversión para uno mismo, no para los espectadores. [Les parece que lo que hacemos] es "muy fácil". Estar desacreditados significa que no nos toman en serio.[61]

El Ballet Nacional (compañía a la que pertenecían Fandiño, Castro, Romero y Blanc) cumplió un papel muy activo en el proceso de legitimación de la danza masculina; incluso, en la década de los setenta uno de los aspectos que caracterizó a la compañía (y aún en el siglo XXI) fue su conformación mayoritaria por varones (en contraste con el resto de las compañías). Eso les permitió a éstos alcanzar un desarrollo superior como bailarines; los coreógrafos (especialmente Guillermina Bravo) cultivaron "las características físicas de lo masculino y lo femenino",[62] explotando esa diferencia y realzando "las capacidades dancísticas de los hombres, que en el ballet clásico estuvieran relegadas a la condición de columnas de sostén o de acróbatas".[63] De este modo la compañía se convirtió en promotora "de intérpretes masculinos, así como de excelentes bailarines, que no sólo dominan la técnica contemporánea, sino que cuentan con la madurez interpretativa que todo artista requiere".[64]

El hecho es que, según Conchita Ortega, "de una u otra forma, todos llegaron para quedarse. A pesar de que al desprestigio social la danza añade el „encanto" de una pésima remuneración".[65] Esto último era parte del "sacrificio" y se reivindicaba abiertamente, como lo hicieron Carlos Gaona, quien opinó que así se "forjaba" el artista, o Mauricio Caracas, que a las protestas de otros bailarines por las dificultades económicas que imponía la danza, respondió que eran obligadas. De manera semejante a Guillermo Keys, Caracas recriminó a las nuevas generaciones de bailarines, pues "únicamente piensan cuándo será el día de quincena para ir a cobrar"; consideraba el salario estable como una manera de "burocratización" del artista, con la cual su actividad perdía "todo lo bello, lo creativo y se convierte en un agente de lo irreal. El arte debe ser ilusorio y para que tú des esa idea tienes antes que olvidarte

[61] Luis Fandiño en Marco Antonio Acosta, "Poner un estilo es limitar a una época o a una forma de decir algo", *El Nacional*, México, 10 de julio de 1972.
[62] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza núm. 5, UNAM, México, 1982, p. 159.
[63] *Idid*., p. 161.
[64] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza núm. 2, UNAM, México, 1980, p. 38.
[65] Conchita Ortega, "La danza, esa desconocida", *op. cit*.

de los problemas personales y comunes”. Deseaba que los nuevos bailarines se concentraran más “en su labor artístico-creativa que en su labor burocrática-sedentaria”.[66]

De los numerosos testimonios de los hombres en la danza, que reivindicaban su trabajo y protestaban por la discriminación, el de Francisco Araiza demuestra una más clara visión. Su defensa de la profesión, decía, era uno de sus derechos humanos: “la libertad es necesaria para poder crear y expresar las más altas manifestaciones del espíritu, que sólo se dan allí en donde el artista es respetado y considerado como un ser humano”.[67]

También las mujeres analizaban la situación de los varones. En 1972 Gloria Contreras habló claramente de los prejuicios que debían vencer sus compañeros: “el poco interés de los hombres por la danza se debe al miedo a la homosexualidad”, pero se olvida que “la danza fue masculina en sus orígenes”. En cuanto a las mujeres, explicó que su indiferencia hacia la actividad era causada “fundamentalmente por la esclavitud a que de hecho la ha relegado el hombre. En México, la mujer no tiene derecho a decidir por sí misma lo que quiere ser en la vida, elige su profesión en razón de lo que considera el hombre que esté más afín con ella”.[68]

En 1971 Sonia Castañeda expresó que era común el prejuicio de que al bailar los hombres se convertirían en “afeminados” por influencia del medio. Calificó esas ideas de “lamentables” y, al contrario, dijo que “la danza es un arte más propio del hombre que de la mujer. La figura masculina luce más bella en el baile, pues éste es ante todo vigor físico y la mujer carece por naturaleza de él. Toda la fuerza que contiene en sí misma la danza encuentra su mejor expresión, la del auténtico arte, en el hombre”. Ejemplificó con las danzas rituales, cuya figura central es el varón, porque “la resistencia física es el elemento más importante”. Cuando los hombres, a pesar de las críticas, optaban por la danza, era demasiado tarde; su edad ya no era propicia “para que suelten debidamente todos sus músculos y por ello casi siempre los aspirantes a bailarines viven prematuramente frustradas sus ambiciones” Castañeda, una vigorosa bailarina, reconocía que la carrera de danza para las mujeres era un esfuerzo físico constante y de entrega.[69]

Nellie Happee tenía otra opinión. En septiembre de 1971 declaró que la mujer tenía un papel de gran importancia en la danza escénica, que era “una de las pocas profesiones en las que ser mujer no es

[66] Mauricio Caracas en Leo, “Mauricio Caracas habla de la enseñanza del ballet clásico”, en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1973, p. 8
[67] Francisco Araiza en “Vibra el Ballet entre olor a cebolla”, en *El Universal*, México, 11 de enero de 1976, p. 4-C.
[68] Gloria Contreras en “Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad”, *op. cit*.
[69] Sonia Castañeda en Luis Rábago, “Por machismo muy a la mexicana tenemos pocos bailarines de calidad, asegura Sonia Castañeda”, en *Novedades*, México, 18 de julio de 1971.

un impedimento para llevar a cabo su labor". Aseguró que las mujeres prestaban "su fe, entusiasmo, energía y entrega a la danza" y habían permitido "en gran parte el desarrollo cultural de México". Pero la lucha continuaba: "hay que seguir soñando, como dice Octavio Paz: „Hay que cantar hasta que el canto eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros‟. Soñar sí, hasta que haya escuelas, bailarines, maestros, compañías".[70]

Happee se refirió en varias ocasiones a la vida de los y las bailarines: las mexicanas no poseían las mejores condiciones para dedicarse al ballet debido a su constitución física, por lo que en el salón de clases había que "adaptarlas por medio de ejercicios especiales". Sin embargo, las mexicanas "aportamos al ballet la imaginación y el fuego".

Sobre los cuidados del cuerpo que debían tenerse, abonando la idea del "sacrificio" y dedicación total a la danza, dijo que era necesario dormir entre ocho y diez horas diarias, pues de lo contrario se "merma el sentido del balance"; no se podía practicar cualquier actividad física, era recomendable la natación.[71]

Angelina Géniz, directora del Ballet Folklórico de la UNAM, también habló al respecto en 1975: los estudiantes universitarios se habían mostrado hostiles a incorporarse al grupo en sus inicios, en 1966, porque pensaban que cualquier forma de la danza escénica "conduce a la homosexualidad", lo que "no es cierto, como lo prueba reiteradamente la experiencia". Sobre la actividad sexual de los y las bailarines, señaló que aunque "se tiene la idea también, y también gratuita, de que una bailarina o un hombre que baila de por vida debe renunciar al sexo", era falsa, ya que "en este mundillo la gente se casa y tiene hijos, y no pierde facultades ni se deforma".[72] Combatía así la idea del "aislamiento" de todos los bailarines, algunos de los cuales querían "hacer creer a los demás que somos una raza aparte", como decía Jermán Silva.[73]

## 4. Los requisitos para bailar y las técnicas

En cuanto a las cualidades físicas que debía poseer el aspirante (idealmente, de 9 años de edad), Job Sanders mencionó "las proporciones y la flexibilidad", o es "doblemente difícil" el trabajo en la danza, y la figura delgada. Como la danza causaba hambre por el desgaste físico, si se tenían problemas de

[70] Nellie Happee en "Gran creación de Amalia Hernández", en *Cine Mundial*, México, 1 de septiembre de 1971, p. 70.
[71] Nellie Happee en Armando Carlock, "Diálogos y personas. Nellie Happee", en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1971.
[72] En "Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico", en *El Sol de México* vespertino, México, 2 de abril de 1975.
[73] Jermán Silva en Beatrix Denis, "Danza, política, desarrollo. ¿Por qué no surge un Maurice Béjart en Latinoamérica?", *op. cit.*

peso “nos enfrentamos a otro sacrificio”. Más requisitos eran la musicalidad, para lo cual sugería el aprendizaje de un instrumento como la flauta; “un espíritu libre que rápidamente absorba los cambios y las emociones nuevas”; aptitudes para la técnica de actuación; facilidad para expresarse y una educación integral, en la que hizo énfasis:

La educación en otras materias es básica. Hay que cultivarse. En ocasiones el bailarín acusa una marcada tendencia escapista sin sentir la necesidad del contacto con el mundo. El círculo de un bailarín no debe reducirse a tomar diariamente su clase. El ballet esencialmente comunica ideas, por lo tanto hay que redondear la educación en forma integral, saber lo que está sucediendo alrededor. Jamás debemos perder de vista el hecho innegable de que el ballet es primero un arte y después un espectáculo.[74]

Felipe Segura afirmó en 1972 que se habían terminado “las fronteras de una danza „parcial‟ que reduce artísticamente e impide avanzar”, por lo que era una obligación formar al “bailarín „redondo‟, el bailarín „total‟”, no sólo en lo técnico sino en “control de enseñanza” y en la necesidad de “guiar a la juventud” hacia la danza considerando al bailarín de manera integral.[75]

Francisco Araiza también destacó la importancia de que los bailarines no vivieran “aislados en su mundo, sino incursionar en otras ramas del arte, tener presente el siglo en que vivimos, presenciar diversos espectáculos y vivir de acuerdo con nuestra época”. El aislamiento era común porque “como todo artista, el bailarín es egocéntrico, es una persona que tiene una especie de caparazón que lo hace estar metido en su pequeña isla que es la danza” y mantenerse en un “estado sensual”, porque su actividad los hacía “desarrollar los músculos y los sentidos”; además, permanentemente “estamos desechando energía” y cuando ésta se acumula “nos volvemos un tanto neuróticos”.[76]

El énfasis en esa educación integral apuntaba a la extendida idea de aislamiento, pero también a la ignorancia de los bailarines, quienes al egresar de las criticadas escuelas de danza, que según Lozoya funcionaban mal “como todas las escuelas del país”, no tenían “ni la menor idea de quién fue ni siquiera Nijinski”.[77]

Además de que escuelas y compañías debieron profesionalizar la educación dancística y fortalecer la formación de los bailarines para no centrarla exclusivamente en lo corporal, en los años

[74] Job Sanders en Alfredo Henares, “Job Sanders: la danza exige un espíritu libre”, *op. cit.*
[75] Felipe Segura en Patricia Aulestia, “Quién es quién en la danza. Felipe Segura”, *op.cit.*
[76] Francisco Araiza en Angelina Camargo, “Francisco Araiza: una vocación a toda prueba”, *op. cit.*
[77] Jorge Alberto Lozoya, “Querer no siempre es poder”, *op. cit.*

setenta se dio una importante tendencia hacia la "cientificidad" de la educación en general y de la aplicación de las técnicas de la danza.

En las tres especialidades (danza clásica, contemporánea y folclórica) nació un interés por las metodologías que conducirían a la construcción eficaz y productiva del cuerpo, y además, por la unificación de criterios y procedimientos. Se discutió sobre las diferentes escuelas del mundo, los resultados obtenidos y la manera de implantarlas en México. Las escuelas de danza, públicas y privadas, se involucraron en este proceso, así como las compañías. Todos participaron de este interés: el Ballet Nacional puso énfasis en tecnificar los cuerpos por medio de la técnica Graham y en experimentar con otras en un "laboratorio"; el Ballet Independiente recurrió al ballet, a Graham y hasta a la acrobacia; el Ballet Folklórico de México alcanzó un mayor nivel técnico introduciendo nuevas técnicas; la compañía oficial de ballet recurrió primero al apoyo soviético y luego a la asesoría cubana; el Taller Coreográfico de la UNAM regresó a sus bases rusas, y la Academia de la Danza Mexicana sistematizó la enseñanza de la danza tradicional, por citar algunos ejemplos.

La tecnificación respondía a la necesidad práctica e inmediata de mejorar el nivel de los bailarines y acabar con el "desarrollismo" de las compañías, como dijo Rosa Bracho en 1976 refiriéndose a la danza moderna. El concepto denotaba "falta de ubicación real" y de "verdaderos medios técnicos", pues los existentes, opinaba, eran de "enorme pobreza" y carentes del "oficio básico de la danza".[78] Felipe Segura declaró en 1972 que se requería establecer "una escuela de enseñanza sistemática que tenga continuidad y cumpla planes definidos",[79] lo que inicialmente se pretendió hacer, dentro del INBA y hasta en la Escuela de Danza del DDF, retomando la escuela rusa y posteriormente, la cubana.

La propuesta de Mauricio Caracas iba más allá: no sólo debía reestructurarse la danza y crear una escuela adecuada para el país (a partir del trabajo colegiado de especialistas del país y extranjeros), sino obligar a impartir esa nueva técnica en las escuelas profesionales de danza del INBA "por decreto presidencial",[80] lo que prácticamente sucedió.

## 5. La reivindicación

[78] Rosa Bracho en Patricia Cardona, "Rosa Bracho. Es necesario preparar profesores de danza", en *El Día*, México, 19 de febrero de 1976, secc. Vida cultural, p. 11.
[79] Felipe Segura en Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Felipe Segura", *op. cit*.
[80] Mauricio Caracas en Marco Antonio Acosta, "Luis Mauricio Caracas. ¿Qué pasa en la enseñanza de la danza en México?", *op. cit*.

La primera reivindicación que se hacía de la danza en la década era el "sacrificio" de sus practicantes, forma de "limpiar" la imagen tergiversada que se tuviera de ella y demostrar que, como decía Laura Urdapilleta, era "una profesión estimada y estimable".

La bailarina expresó en 1971, como muchos otros a lo largo del sexenio que iniciaba, que la danza debía fomentar el "arte para el pueblo", contribución que suponía la promoción y fomento de las artes a gran escala, como se hacía con el deporte. Así señalaba "un problema de educación y cultura" en México. Al igual que otros, dijo que la iniciativa privada debía contribuir a esa tarea de difusión, para lo cual debía formarse un patronato, pues el ballet no era "lucrativo ni comercial, sino esencialmente para la comunicación vital de los entendimientos" por sobre "barreras políticas, raciales y religiosas", y era una profesión digna, que daba "arte y salud para el intérprete y el público".[81]

Buscando combatir los prejuicios contra la danza y su desprestigio social, en varias ocasiones Felipe Segura equiparó las virtudes del ballet con las del deporte. En 1975 habló de la salud como aspecto práctico y benéfico de la danza para la juventud: "no hay deporte que pueda compararsele, nadie podrá discutir que el mejor físico lo poseen los bailarines de ambos sexos, sin ninguna degeneración o exageración muscular. Les proporciona una disciplina física y mental, les enseña a supeditar todo lo físico a un comando absoluto. Les proporciona ritmo, coordinación y armonía", y además, era una introducción a las demás artes. Por eso insistía en que la danza debía incorporarse como asignatura en los últimos grados de las escuelas primarias o secundarias, aunque "tal vez no dejaría el nombre de „clase de ballet", para evitar discusiones".

Casi al concluir el sexenio, Segura aseveraba optimista que "hoy en día en nuestra patria todo luce mejor y apunta a un futuro diferente", pues los grupos dancísticos tenían maestros profesionales y las dependencias e instituciones gubernamentales (SEP, IMSS, DDF) sostenían escuelas de danza "abiertas para todo el pueblo y son gratuitas. Necesitamos ahora un plan de estudios, hacer selecciones, hasta preparar un medio ambiente familiar que permita que nuestros artistas se desarrollen".[82]

Nunca se llegó a tanto, pero en los años setenta hubo un gran avance y efectivamente se fortalecieron la profesión dancística, su educación y sus propuestas artísticas; los bailarines y coreógrafos vieron la necesidad de abrirse al público y retroalimentarse mediante diálogos, charlas y debates, también medios para explicar su trabajo, obtener apoyo y aumentar su audiencia; y, muy

[81] Laura Urdapilleta, "El ballet es un arte que sirve a la comunicación del sentimiento humano", en *El Nacional*, México, 18 de marzo de 1971, p. 12.
[82] Felipe Segura en "El ballet en México", en *Revista México en el Mundo* núm. 2, México, septiembre de 1975.

importante, se dio énfasis a la técnica, a las metodologías y a los procesos de enseñanza-aprendizaje en función de las especificidades de la actividad.

## III. El INBA y la danza 1971-1972

### 1. Bueno, el primero

El 16 de diciembre de 1970 Miguel Bueno fue nombrado director del INBA. Era un filósofo y profesor de la UNAM, autor de más de quince libros sobre su especialidad, uno de ellos, *Teoría formal de la música* (1966), del área sobre la que escribió numerosos artículos.

Bueno era el famoso y aquí profusamente citado Hans Sachs, quien tenía conocimientos de la danza mexicana y relación con ella. Era el mismo que en 1965 había escrito que añoraba "con lágrimas en los ojos" el periodo nacionalista de la danza moderna;[83] que en 1957 la había criticado duramente por su "argumentitis";[84] que hablaba de una crisis casi permanente de la danza escénica por falta de apoyos gubernamentales y vocación de sus artistas.[85] Era su turno de plantear las soluciones.

En enero de 1971 había dos candidatos para ocupar la jefatura del Departamento de Danza. El primero, Héctor Fink, quien aunque pasaba por un momento difícil pues enfrentaba demandas de sus bailarines, tenía grandes posibilidades por su trabajo en la danza folclórica y moderna[86] y por sus nexos con Esther Zuno de Echeverría (que él puntualizó).[87] La otra candidata era Clementina Otero de Barrios, quien en el sexenio anterior se había desempeñado con aceptación de la prensa, incluido Bueno, y finalmente fue ratificada en el cargo.

Casi inmediatamente Otero dio a conocer su plan de trabajo: temporadas infantiles en el Auditorio Nacional con el Ballet Clásico de México para promover la formación de público; temporada en el Teatro de la Danza con grupos de danza clásica, moderna y folclórica; nuevas ediciones del Festival de Danza Profesional en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y del Concurso Nacional de Danza; giras nacionales del Ballet Clásico de México y a los festivales de París y Salónica en Grecia, y del Ballet Nacional de México (BNM) y el Ballet Independiente por el país.[88] Además, creación de una compañía oficial de danza moderna con repertorio de coreógrafos nacionales y extranjeros; consolidación de nuevas figuras del Ballet Clásico de México, continuar fomentando la

---

83 Hans Sachs, "Revista musical. Crisis y drama de la danza mexicana", en *El Universal*, México, 26 de septiembre de 1965.
84 Hans Sachs, "Fondos musicales. „Argumentitis", plaga de nuestra coreografía moderna", en *El Universal*, México, 15 de enero de 1957, pp. 1 y 9.
85 Numerosos artículos citados en el capítulo II.
86 "Dos candidatos a la jefatura de danza", en *Cine Mundial*, México, 13 de enero de 1971.
87 Héctor Fink reconoce su relación estrecha con Zuno, pues durante mucho tiempo fue asesor de Las Palomas de San Jerónimo; sin embargo, antes de 1970 se retiró del grupo por desacuerdos. En Margarita Tortajada, "Héctor Fink, tradición y cambio", en *Danza de hombre*. *Testimonio de cinco creadores*, inédito.
88 "Bellas Artes dará impulso a la danza", en *Cine Mundial*, México, 17 de enero de 1971, p. 15.

vinculación de danza clásica y moderna; aprovechar la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música para sus funciones; estimular la formación de coreógrafos mexicanos, y arraigar a los bailarines en el país con el fin de evitar su partida (casos de Lupe Serrano, Ana Cardús, Elena Carter, Antonio Martínez, José Antonio Rodea y Marcos Paredes).[89]

Siguiendo las políticas en boga, Otero anunció que a partir de febrero de 1971 se iniciaría en el Palacio de los Deportes una temporada de danza popular los domingos, con entrada libre, para lo cual se establecería una coordinación con el DDF.[90] Esto respondía a un interés del director del INBA, empeñado en cumplir la consigna del presidente Echeverría, "cultura para el pueblo".[91]

Cuidando las formas, el 29 de enero de 1971 Amalia Hernández ofreció una "función-homenaje" al nuevo director del INBA y le mostró las instalaciones del Ballet Folklórico de México (BFM). Además de Miguel Bueno, asistieron "las mejores inteligencias de la danza mexicana, de la prensa y la crítica", y se comentó sobre la necesidad de hacer volver a las grandes figuras de la danza moderna que se habían apartado de esta actividad; sobre el apoyo que merecía el Ballet Independiente, "nuevo y pujante grupo"; sobre el reconocimiento que se le debía a "esa admirable luchadora, tenaz y brillantísima coreógrafa" Guillermina Bravo, y sobre la formación de la nueva compañía oficial de danza moderna. Eran los temas que preocupaban al medio en ese tiempo, además de la educación que se impartía en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), sobre la cual Pedro Díaz se preguntaba si de ahí podía surgir algún nuevo elemento: "no hace falta sino asomarse por los vestidores de esa famosa Academia para darse cuenta del tipo de supuestos „bailarines" que ahí se están „formando"".[92]

Con el cambio de funcionarios surgió la "esperanza" de los "nuevos aleteos de nuestras expresiones artísticas", que podrían acabar con el "elefante blanco" y "entelequia burocrática" en que se había convertido el INBA.[93] Al "doctor Bueno" se le veían "buenas intenciones", a pesar de su uso de "frases tan sonoras como poco inteligibles [...] con frecuencia usa el tono arrogante de quien tiene en altísima estima el timbre de su propia voz y es por eso fanático del monólogo, de que pretende ser la autoridad indiscutible en todas las materias artísticas más en función de un puesto oficial que de conocimientos claros". En la revista *Siempre!* se recordaron los señalamientos sobre "barbaridades" cometidas por Bueno, como su condena al "arte pornográfico" o sus "simplezas" de "volver a los

---

[89] "Anuncia Clementina Otero su decisión de crear una compañía oficial de danza moderna", en *Excélsior*, México, 18 de enero de 1971.
[90] "Danza popular", en *La Prensa*, México, 30 de enero de 1971, p. 36.
[91] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 10 de febrero de 1971, p. 8.
[92] Pedro Díaz, "Función-homenaje del Ballet México 70", en *El Día*, México, 2 de febrero de 1971.
[93] Alfonso Talavera, "Nuevas esperanzas revolotean en la danza", en *Iniciativa*, México, 6 de febrero de 1971, pp. 16-17.

valores eternos"; sin embargo, se destacó el interés del nuevo director del INBA por "dar un auge verdadero a la función cultural", "llevar el arte al pueblo" y "fomentar la danza moderna". Sobre ésta, en la revista se señalaron las "temerarias" afirmaciones de Bueno: que había perdido creatividad; que predominaba la desunión entre bailarines, quienes habían recurrido "indolentemente" a los círculos comerciales, y que sólo con una compañía oficial de danza moderna resurgiría "la época de oro", lo que implicaba "grandes orquestas" y "escenografías apantallantes". Contra esas ideas, el cronista de *Siempre!* habló del "sentido moderno" de las obras de las compañías mexicanas; de que no necesariamente debían crear para un público masivo; de que eran los "burócratas" de la danza quienes "nada han hecho en los últimos veinte años", los que sostenían que la danza moderna había caído "en los antros" comerciales. Sentenció que la promoción no se reducía a reunir gente y "sujetarlos a sueldos, imponerles una sola línea artística", debía escucharse a los demás, reconocer y estimular el trabajo existente, todo, "sin vanas suficiencias" ni "dictar conferencias".[94]

Puede ser que las condenas al "arte pornográfico" hayan causado la cancelación de las funciones del Ballet Africano de la República de Guinea. Así lo denunciaron el promotor Pedro César Martínez y su abogado Renato Montes Sotomayor, quienes en una carta publicada en *El Heraldo de México* informaron de que ya dadas las fechas para la compañía, posteriormente el INBA se las había negado. Los africanos debían haber tenido 16 funciones en el PBA, más las del Auditorio Nacional y en todo el país, "cumpliendo así el propósito del presidente Luis Echeverría, de llevar la cultura y el arte a todo el país".[95] Sin embargo, cuatro meses después de esta carta el Ballet Nacional de Senegal se presentó dentro del Festival Internacional de Danza en el PBA, con profusa publicidad porque las bailarinas aparecían con el torso desnudo.

## 2. El Ballet Clásico de México

Ante las indecisiones del régimen para nombrar a la cabeza del Departamento de Danza del INBA, el Ballet Clásico de México inició sus labores de 1971 bajo la dirección de Antonio López Mancera. En enero de ese año la compañía abrió la X Feria del Estado de Guanajuato en la ciudad de León, acompañada de la Orquesta Sinfónica de la universidad estatal, para luego dar una función infantil con *La bella durmiente del bosque*.[96] Siguió una corta gira en febrero con dos funciones en Toluca[97] y en la ciudad de Aguascalientes, también con *La bella*.

---

[94] "La vida airada. Don Miguel y la danza", en *Siempre!*, México, 10 de febrero de 1971, p. 55.
[95] "Que Bellas Artes boicoteó a Les Ballets Africains", en *El Heraldo de México*, México, 28 de marzo de 1971.
[96] "El INBA en la Décima Feria de Guanajuato", en *El Día*, México, 15 de enero de 1971, p. 14.

En marzo de 1971 la compañía reanudó los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque, con *La bella*.[98] La misma obra presentó en abril en el Jardín Borda de Cuernavaca.[99] En mayo regresó a Aguascalientes para participar en el programa cultural de la Feria de San Marcos, otra vez con dos funciones de *La bella*, ya bajo la dirección de Clementina Otero.

En abril ya habían cambiado el programa; se remontó la versión de *Coppélia* de Felipe Segura para la temporada infantil en el Auditorio Nacional, organizada por la SEP y el INBA, que abrió el día 12 a las 9 horas una serie de 24 funciones (hasta el 11 de mayo), a las que asistirían 240 mil niños.[100]

Por corto tiempo en ese año, a la compañía se integró el maestro ruso Fedor Lensky, director de la International Dance School Carnegie Hall de Nueva York,[101] quien impartía clases de técnica y danzas de carácter sin contrato ni salario.[102] Declaró que el nivel de los bailarines mexicanos era "excelente" y que "son mejores en la clase que en la escena"; no es que carecieran de talento, sino que faltaba "una mayor preparación". Lensky dijo que había venido a México "a trabajar y no a buscar ganancias"; entusiasmado, prometió que en julio volvería para proseguir con su labor durante un año por lo menos.[103]

También llegó la maestra cubana Aurora Bosch, quien impartió clases desde principios de año al Ballet Clásico de México como maestra residente, pues el INBA tenía la intención de comparar métodos, sistemas y escuelas.[104] Aunque Bosch y otros cubanos ya habían trabajado con la compañía, en este sexenio la colaboración se estrecharía y se determinaría el rumbo del ballet mexicano, todo en el contexto de la retórica revolucionaria e izquierdista del régimen.

Con motivo de la temporada de *Coppélia*, Luis Fernández de Castro escribió que aunque Clementina Otero apareciera como la directora de la compañía, los maestros Lensky, Bosch, Nelsy Dambre y Miro Zolan efectivamente habían orientado y dirigido al Ballet Clásico de México. Esto, así como las críticas que constantemente se hacían a la compañía por la ausencia de un director artístico estable, recibieron una explicación oficial: "Por periodos prolongados a veces, cortos en ocasiones, el Ballet Clásico de México ha contado con grandes maestros de renombre universal, que le han

---

97 "Ballet Clásico en el Teatro Morelos", en *El Universal*, México, 9 de febrero de 1971, p. 9.
98 "El Ballet Clásico en el Teatro del Bosque", en *Cine Mundial*, México, 7 de marzo de 1971, p. 2.
99 "De Cuernavaca, Morelos. El Ballet Clásico en „La Feria de la Flor"", en *Cine Mundial*, México, 15 de marzo de 1971, p. 15.
100 "Temporada de danza para niños", en *El Día*, México, 4 de abril de 1971.
101 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 12 de marzo de 1971.
102 Antonio Heras, "Fedor Lensky. Un maestro para profesionales", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 22, INBA, México, 1990, p. 58.
103 MB, "Fedor Lensky regresó a su país", en *El Día*, México, 12 de marzo de 1971, p. 14.
104 "Colabora con el INBA, Aurora Bosch", en *El Universal*, México, 28 de marzo de 1971, p. 12.

impartido movilidad y le han asegurado la capacidad de „apertura" ante las corrientes renovadoras impuestas por nuestro tiempo". De tal manera, desde el ámbito oficial se esgrimían como razones de la "inestabilidad" la apertura y la renovación.[105]

En cuanto a la coordinación de la compañía, Fernández de Castro tampoco se la adjudicó a Otero, sino a Roberto Vallejo Muñoz, quien de hecho tenía ese puesto; como encargada de la promoción mencionó a su esposa Nieves Paniagua, quien además de ser directora de la ADM, era responsable de las relaciones públicas del Ballet. Precisamente Paniagua había impulsado las presentaciones de *Coppélia*.

Por otra parte, el cronista señaló que en esos momentos el Ballet Clásico de México tenía 32 elementos "contratados con sueldos fijos que fluctúan entre mil y tres mil pesos; además quince alumnos pasantes de la carrera de bailarín clásico con honorarios por función realizada".[106] Todos ellos actuaron en *Coppélia* en el Auditorio Nacional (cuando se anunció a la compañía oficial como Ballet Clásico de Bellas Artes) y a las 12 horas los domingos de junio y julio en el PBA (como Ballet Clásico de México), nuevamente para alumnos de escuelas oficiales y particulares del Distrito Federal. Las fechas de julio originalmente no estaban programadas, pero se abrieron debido al éxito que alcanzó la obra.[107]

El elenco se componía de Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez, Alicia Pineda, Socorro Bastida, Noé Alvarado, Héctor Salcedo, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Sylvie Reynaud, Martha Pimentel, Gloria Macías, Joyce Vives, María Acevedo, Laura Casas, Sofía Espinoza, Patricia Gómez, Leonor Medina, Alma Mino, Rosa Zamora, Carlos Delgadillo, Rubén Godínez, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Gregorio Ortega, Oswaldo Rivas, Alfonso Rousseau, George Roussis, Raúl Santillán, Víctor Salas y Guillermo Valdez, además de la colaboración de alumnos de la ADM.

La dirección general era de Otero; el asistente de dirección, Fernando Cuéllar; *régisseur*, Jorge Cano; maestra, Nelsy Dambre; director de escena, Juan González Amador; jefe de producción, Antonio López Mancera; asistente de producción, Armando Gómez; coordinador, Roberto Vallejo;

[105] "Ballet Clásico de México", en programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971.
[106] Luis Fernández de Castro, "Crónica musical. Ballet Clásico de Bellas Artes", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 6 de abril de 1971, p. 6.
[107] "Culturales", en *El Sol de México*, México, 18 de junio de 1971, p. 19.

relaciones públicas, Nieves Paniagua.[108] En el PBA actuó la Orquesta de Bellas Artes, dirigida por Fernando Lozano.[109]

Según Eloísa R. de Baqueiro, *Coppélia* fue un gran acierto, por ser una obra que "encanta y encantará tanto a chicos como a grandes".[110] En *Siempre!* se destacó a Socorro Bastida, "la Dolores del Río del ballet, la Nefertiti mexicana, cada día más bella y mejor bailarina", y se afirmó que la compañía era seria y tenía nuevos elementos, "sin perjuicio de conservar las piedras angulares".[111] Para Kurt Hermann Wilhelm el trabajo de Felipe Segura con el Ballet Clásico de México permitió que desaparecieran "la indisciplina, falta de estilo, poco sentido del verdadero profesionalismo y ausencia de dirección artística". El maestro demostraba sus conocimientos y don de mando; lo lógico para el cronista era que él se encargara de la dirección del grupo, aunque faltaba ver qué pasaba con "los intereses creados".[112] Otro comentario lo hizo un cronista anónimo, según el cual Segura realizó el remontaje "con pleno conocimiento de su arte y con el gran oficio que es proverbial en él".[113]

El 1 de junio, para festejar el Día de la Marina, el Ballet Clásico participó con *Coppélia* en una función compartida con el Ballet Aztlán y el Coro de los Madrigalistas en el PBA.[114] Durante todos los domingos de julio se siguió presentando a precios populares en un teatro abarrotado.

En julio el Ballet Clásico tomó parte en el I Festival Internacional de Danza en el PBA, con *Coppélia* y *La fille mal gardée*. Al terminar éste, se anunció que el coreógrafo holandés-norteamericano, Job Sanders (1929),[115] quien había trabajado con el Nederlands Dans Theatre, el Bat-Dor de Israel y las compañías de ballet de Pensilvania y Houston, entre otras, además de haber montado recientemente dos obras al Ballet Clásico 70 (donde empezó a trabajar a principios de 1971), había sido contratado "en exclusiva" por el INBA como maestro y director artístico del Ballet Clásico

[108] Programa de mano de *Coppélia*, Ballet Clásico de Bellas Artes, Auditorio Nacional, México, 12 a 17, 19 a 24 y 26 a 30 de abril de 1971.
[109] Programa de mano de *Coppélia*, Ballet Clásico de México, PBA, México, 30 de mayo y 6, 13, 20 y 27 de junio de 1971.
[110] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El ballet *Coppélia*", en *El Nacional*, México, 17 de junio de 1971, p. 12.
[111] "Bailete", en *Siempre!*, México, 23 de junio de 1971.
[112] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical. Bellas Artes: *Coppélia*, por el Ballet Clásico de México", en *El Redondel*, México, 6 de junio de 1971, 2a. secc., p. 12.
[113] AGR, "Ballet. *Coppélia* y la seducción de la danza", en *Hoy*, México, 18 de julio de 1971, pp. 48-49.
[114] "Festival en Bellas Artes, mañana, por el Día de la Marina", en *El Nacional*, México, 31 de mayo de 1971, p. 26.
[115] Holandés de origen, estuvo becado en la Escuela de Balanchine en Nueva York, bailarín del Ballet Ruso de Montecarlo, de obras de Jerome Robbins en Broadway, del Ballet Theatre de Nueva York y del Nederlands Dans Theatre. Coreógrafo en varias de esas compañías y otras de Estados Unidos, Japón y Europa. Autor de 30 obras, de las cuales en ese momento seis compañías del mundo bailaban quince.

de México.[116] Otro nombramiento para "apuntalar" a la compañía fue el del maestro Michael Reznikof, quien en septiembre inició sus clases.[117]

La programación de la compañía continuó a pesar de los nuevos nombramientos y llevó *Coppélia* a varios lugares. En agosto estuvo en el PBA los domingos, dedicados a público familiar. Los papeles centrales los tenían Aurora Bosch y el francés Bernard Hourseau, quienes bailaron el día 15; luego de esa función el Departamento de Danza del INBA entregó a Bosch una medalla de oro. La bailarina cubana había logrado el consenso de críticos y profesionales de la danza por su alta calidad; se le consideró "la revelación" del Festival Internacional de Danza del INBA por ser ejemplo de "cómo se pueden aprovechar las facultades de una excelente bailarina".[118] En septiembre otra vez se dio *Coppélia* en Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque, sin Aurora Bosch pero sí con gran éxito.[119] En octubre la compañía viajó a Guadalajara, con ambos bailarines extranjeros[120] y con Laura Urdapilleta en los papeles protagónicos.[121]

## El escándalo y la escisión

Con la llegada de Job Sanders empezaron los cambios en la compañía. La primera integrante en salir fue Socorro Bastida, quien partió a realizar estudios al Royal Ballet,[122] que después aplicaría como maestra de la ADM.

En la actuación del Ballet Clásico de México en la III Temporada del Teatro de la Danza en noviembre de 1971 fue notoria la ausencia de las primeras bailarinas y la integración de elementos nuevos, especialmente extranjeros. Sin Laura Urdapilleta ni Sonia Castañeda, parecía que el grupo perdía su identidad; en su lugar estaban la cubana Aurora Bosch, los franceses Bernard Hourseau y Jean Michel Bouvron, las norteamericanas Svea Eklof y Christine Shehan y los panameños Joyce Vives y Oswaldo Rivas.[123] Además, Sanders había invitado al coreógrafo chileno Jermán Silva a crear

[116] "Actuará en el INBA, Job Sanders", en *El Universal*, México, 5 de agosto de 1971, y "Job Sanders, nuevo coreógrafo del Ballet Clásico de México", en *El Día*, México, 7 de agosto de 1971.
[117] "Contratan maestros de danza", en *El Día*, México, 25 de septiembre de 1971.
[118] J.C. Schara, "Al margen de una bella temporada de ballet", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 15 de agosto de 1971.
[119] Nota de pie de foto en *Excélsior*, México, 15 de septiembre de 1971.
[120] "Gira del Ballet Clásico de México por Guadalajara", en *El Nacional*, México, 4 de octubre de 1971.
[121] Zatben, "Pentagrama musical", en *El Informador*, Guadalajara, 2 de enero de 1972.
[122] Nota de pie de foto en *Excélsior*, México, 14 de septiembre de 1971.
[123] "Estrenará en esta ciudad el ballet *Tensiones*, de J. Silva", en *El Nacional*, México, 17 de noviembre de 1971.

con ese nuevo elenco la obra *Tensiones*, que se ejecutaba en silencio y trataba sobre "las tensiones provocadas por el compulsivo mundo latinoamericano".[124]

El Ballet Clásico de México se encargó de cerrar la III Temporada del Teatro de la Danza del 18 al 21, 25 (dentro de la Semana Cultural Francesa), 27 y 28 de noviembre. Presentaron la reposición de *Jig-Saw* de Zolan, el estreno *Tensiones* de Silva (diseños Silva) y cuatro obras nuevas de Job Sanders: *Pastel de bodas* (m. Saint-Saëns, vest. Winberg), *Visiones fugitivas* (m. Prokofiev, vest. Araminta Caspes), *Impresiones* (m. Günther Schuller) y *En l'air* (m. Poulenc).[125]

Luis Bruno Ruiz escribió sobre los cambios de repertorio debidos a la salida de obras tradicionales y la incorporación de las modernistas de Sanders, las cuales tenían un vocabulario diferente "al que nos había acostumbrado la compañía". *Pastel de bodas*, un "vals neorromántico", era la más tradicional; *Visiones fugitivas* tenía "fuerte colorido expresivo musical y plástico", y en *Impresiones* Sanders había traducido a danza los siete estudios sobre temas del pintor Paul Klee, en que Svea Eklof destacaba como niña atormentada.[126] Opinó que *Jig-Saw* era una "pantomima algo jocosa, sin mucha trascendencia" pero con "vistoso vestuario" de López Mancera", *Pastel de bodas* había sido interpretada "formidablemente" por Susana Benavides y Bernard Hourseau; en *Visiones fugitivas*, dedicada a Margaret Pettyjohn, se habían lucido Aurora Bosch y Martha Pimentel; *En l'air* era "una obra lírica de gran vuelo" donde resaltaban Benavides y Pimentel, y el estreno, *Tensiones*, era "muy interesante", porque se bailaba en "un silencio solemne" salvo al final, cuando surgían voces y ruidos "innecesarios". Ante la presencia de tantos nuevos bailarines y la ausencia de "las primeras bailarinas y otras figuras" se preguntaba si acaso había un "cambio radical del elenco".[127]

Lo había, en efecto, y según Pedro Díaz, gracias a él la compañía había exhibido "una repentina calidad artística que estaba muy distante de realizarse otras veces". Entre los bailarines que le merecieron elogios estaban Jorge Cano, aunque se veía "poco ágil"; Bosch, con "excelente técnica" y muy emotiva; Benavides, "encantadora, muy técnica y más artista"; Bernard Hourseau y Jean Michel Bouvron, quienes habían destacado "virtuosamente", al igual que Svea Eklof, Christine Shehan, Noé Alvarado y Alejandro Schwartz.

Para Díaz las coreografías más importantes fueron *Visiones fugitivas* y *Tensiones*. En la primera hubo "aceptación y asimilación de las nuevas formas", y en la segunda, que fue

[124] Humberto Musacchio, "La juventud dice: la cultura", en *El Universal*, México, 17 de noviembre de 1971.
[125] "Culturales de la ciudad", en *El Universal Gráfico*, México, 12 de noviembre de 1971.
[126] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 27 de noviembre de 1971.
[127] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 21 de noviembre de 1971.

"copiosamente" aplaudida porque recordaba la danza moderna mexicana de los años cincuenta, hubo "una transposición de un plano de la realidad actual latinoamericana a expresiones de danza internacional", aunque no fue "muy bien ejecutada en su espíritu" por los bailarines. *Pastel de bodas* carecía de poesía y utilizaba "formas coreográficas clásicas muy socorridas"; *Jig-Saw* planteaba la narración coreográfica según la musical, el tema era atractivo aunque incomprensible el significado de la música, y *En l'air* no era mejor, pero sí interesante porque experimentaba "formas distintas y hasta opuestas" entre la música y la danza.[128] También Marco Antonio Acosta consideró que *Tensiones* recordaba algunos momentos de la danza mexicana de los años cincuenta, lo que refutó el coreógrafo, quien aclaró que su lenguaje era otro y que la danza moderna del país se había valido de una "técnica proporcional y no integral".[129]

Jermán Silva provenía del Ballet de Arte Moderno chileno, con el que había creado su obra *Germinal*, varias veces premiada; decía que su presencia en México era una retribución a las visitas y trabajo que varios mexicanos efectuaban en su país, como Gloria Contreras, que había montado obra en Chile, y Rodolfo Reyes, que entonces dirigía una compañía de danza folclórica. Se definía a sí mismo como un latinoamericanista y planteaba la necesidad de establecer un frente común en la región contra los directores artísticos de Estados Unidos, que pretendían imponer su estética.[130] Era extraño que trabajara con Sanders, director artístico holandés-norteamericano que impuso su estética en la compañía oficial mexicana. No fue extraña la respuesta de Sanders a esas declaraciones: le pidió la renuncia, además de suprimir de la temporada la obra *Tensiones*.

Los conflictos y desacuerdos en el interior del Ballet Clásico de México estallaron públicamente el 24 de noviembre de 1971, cuando una representación de los bailarines de la compañía acusó a Sanders de "desplazar a primeras figuras mexicanas por bailarines norteamericanos de mediocre calidad artística"; de desconocer "la esencia de la tradición en la danza mexicana", y de ofender y amenazar "con golpear y despedir a los bailarines, hombres y mujeres, que no estén de acuerdo con él". En sus tres meses de actividad al frente de la compañía había sustituido a Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda y Alicia Pineda, y había amenazado a otros con cesarlos.

Los inconformes, quienes alguna vez aceptaron trabajar sin sueldo pero ahora no estaban dispuestos a tolerar la discriminación, también se quejaron de Clementina Otero, quien "ha declarado a

[128] Pedro Díaz, "La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 26 de noviembre de 1971.
[129] Jermán Silva en Marco Antonio Acosta, "Danza sin música", en *El Día*, México, 8 de diciembre de 1971.
[130] Beatrix Denis, "Danza, política, desarrollo. ¿Por qué no surge un Maurice Béjart en Latinoamérica?", *op. cit*.

los miembros del Ballet que ella nada puede hacer para evitar los malos tratos de Sanders hacia los artistas".[131]

La comisión de bailarines en desacuerdo estaba formada por Sonia Castañeda, Alicia Pineda, Francisco Martínez, Laura Echevarría, Claudia Trueba, Noé Alvarado, Carlos Delgadillo, Patricia Gómez, María Acevedo y Gregorio Ortega, que tomaron el nombre de Grupo de los 10. Denunciaban la afectación a sus derechos laborales, las amenazas y represión de que habían sido objeto, los "insultos a la nacionalidad" proferidos por Sanders y que éste buscaba la desintegración de la compañía. Desde su llegada había advertido de que quedarían fuera 16 bailarines por "diferentes motivos de físico y conducta",[132] a nueve de los cuales de inmediato desplazó para colocar a extranjeros (una, su esposa Svea Eklof).

Laura Urdapilleta había protestado, pero sin apoyo de las autoridades, acabó por renunciar a la compañía; le siguieron Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Alicia Pineda.

Según el Grupo de los 10, con agresiones Sanders pretendía obligar a renunciar a otros elementos del elenco, mientras las autoridades del INBA seguían indiferentes. Ahora esperaban que se anulara el contrato por dos años que tenía Sanders en la compañía o se les brindara "una sólida seguridad laboral" a los bailarines.[133] Pedían la anulación por las injusticias cometidas por Sanders, un "vulgar, absurdo, irrespetuoso y paranoico", además de no ser una "autoridad" en la materia, y porque su "capricho" era hacer del Ballet Clásico de México, compañía de repertorio única en el país en su especialidad, una de danza contemporánea, a lo que se oponían.[134]

Sanders negó en entrevista transmitida por Canal 11 de televisión que estuviera en campaña contra el Grupo de los 10; aclaró que como director artístico no tenía injerencia en las decisiones sobre renovación de los contratos de los bailarines. En cambio, afirmó, su intención era convertir al Ballet Clásico de México en una "compañía bella, joven y que pueda bailar un original repertorio"; además, sería disciplinada y atraería a los bailarines mexicanos que trabajaban en el extranjero. Dijo que precisamente ése era el problema más grave: el traslado de los bailarines mexicanos a otros países porque en México no existían grupos profesionales que les permitieran un desarrollo artístico. Por eso

[131] "Acusan a una compañía artística de desplazar a figuras mexicanas", en *El Heraldo de México*, México, 25 de noviembre de 1971.

[132] Afirmaron que Sanders había impugnado el "físico" de esos bailarines, pues consideraba que no servía para una compañía de ballet. A las mujeres las llamaba "sirvientas" y a los hombres, "simios", lo que "en nada les ayudaba para tener presencia sobre el escenario". En "Crisis del Ballet Clásico de México; renunció la primera bailarina y tres miembros principales", en *Excélsior*, México, 26 de noviembre de 1971.

[133] Catay, "Los bailarines del Ballet Clásico de México se quejan de discriminación en su propio país", en *El Día*, México, 25 de noviembre de 1971.

[134] "Crisis del Ballet Clásico de México; renunció la primera bailarina y tres miembros principales", *op. cit.*

quería abrir el Ballet Clásico de México a los mejores artistas mexicanos y a los jóvenes, aunque provinieran de las otras compañías que trabajaban en ese momento en la ciudad; su intención era realizar un intercambio de elementos con ellas.

Explicó que Clementina Otero lo había autorizado para contratar a tres bailarinas norteamericanas (Christine Shehan, Ann Marie Spector y Svea Eklof) que suplieran a las primeras bailarinas y solistas que se habían negado a trabajar con él; además se habían incorporado los franceses Bernard Hourseau y Jean Michel Bouvron.

En la misma entrevista Susana Benavides y Clementina Otero dieron su apoyo a Sanders y dijeron que efectivamente muchos mexicanos debían bailar en el extranjero. Según ellas, las "susceptibilidades" del Grupo de los 10 surgieron a raíz de las correcciones que el coreógrafo había hecho a una bailarina porque no lograba ejecutar un movimiento. Otero expresó que había buenos elementos en la compañía pero "desafortunadamente no quieren trabajar ni disciplinarse". Benavides dijo que la compañía requería disciplina, que su actuación en Grecia en 1968 había sido "una vergüenza" y que los bailarines "nada tenemos que ver con la política y siempre debemos estar dispuestos a trabajar". "Estamos muy contentos con Sanders", remató, y de 32 bailarines sólo diez estaban en contra de él.

En cuanto a Laura Urdapilleta, Sanders lamentó su renuncia y dijo que había tratado de impedirla: "Creo que ella actuó precipitadamente en un momento emocional. Quiero trabajar con ella, porque es una bailarina fina. Creo que fue utilizada por otros elementos para fines de los cuales ella misma no estaba bien enterada"; esos "otros elementos" tenían una "condición física insuficiente". Desmintió que Sonia Castañeda y Francisco Martínez formaran parte del Grupo de los 10, pues el día anterior habían actuado en el Teatro de la Danza.[135]

En otra entrevista, Sanders habló sobre la labor que había desarrollado en la compañía oficial, "una experiencia grata" aunque se hubiera ganado enemigos, pues "exijo mucho a mis bailarines y tengo por norma implantar una disciplina fuerte". Su método, "que no he inventado yo y que es imprescindible en cualquier compañía profesional del mundo", había funcionado en el corto tiempo que llevaba trabajando con el Ballet, "como lo justifica el público y la crítica especializada en la temporada que presentamos en el Teatro de la Danza". Los bailarines mexicanos habían efectuado,

[135] "Niega Sanders que haya tenido actitudes hostiles contra miembros del Ballet", en *Excélsior*, México, 27 de noviembre de 1971.

según sus palabras, "un excelente trabajo de ballet contemporáneo" y ya se contaba con una compañía "joven, atractiva y llena de personalidad" que podía compararse con cualquiera del mundo.[136]

La respuesta del Grupo de los 10 no se hizo esperar; en la prensa dijeron tener pruebas para demostrar que Sanders mentía con la protección de Otero, que muchos otros bailarines podían dar su testimonio, y que Castañeda y Martínez habían actuado sólo por el contrato que tenían con el Ballet. Cuestionaron la opinión de Benavides sobre la gira a Grecia, pues ella no había participado, y aseguraron que tenía "no muy limpios intereses" al defender a Sanders, quizá desplazar a las grandes figuras de la compañía, aunque no era necesario que recurriera a esa estrategia.

En cuanto a Otero, dijeron que no era congruente, ya que en 1968 ella misma había informado del buen recibimiento del público y la crítica griegos a la compañía. También refutaron sus señalamientos sobre indisciplina, pues los inconformes seguían trabajando en el salón 7 de la ADM, en donde Sanders los tenía marginados luego de haberlos desplazado.[137]

Castañeda y Martínez hicieron declaraciones criticando el "camino equivocado" que seguía Sanders, pues "desconoce los problemas socioeconómicos del país, la insuficiencia de honorarios para artistas profesionales de la danza y el prestigio (internacional) del que gozamos los primeros bailarines, las solistas y en general los elementos que hemos sido víctimas de la discriminación que Sanders aplicó desde antes de conocer a la compañía". Castañeda dijo que siempre habían sufrido discriminación económica y se preguntaba si se podía formar una compañía "joven y bella" con los sueldos que tenían: 2,700 pesos mensuales a bailarines con "mucha preparación y gran prestigio", 1,250 a solistas y mil pesos al cuerpo de baile.

Ambos señalaron la precariedad de los subsidios que recibía la danza y los perjuicios que eso causaba a los profesionales del arte, no sólo bajos salarios, sino carencias en la producción, "en detrimento de la calidad de un espectáculo y desmerece la labor profesional de los bailarines".

Defendieron el trabajo de la ADM (en donde Castañeda y Martínez impartían clases) como formadora de bailarines; aceptando que en el arte no había barreras, afirmaron que eso no conllevaba

---

[136] Job Sanders en Petit Rat, "Frente a la tormenta de polémicas... pero ¿quién es Job Sanders?", en *Cine Mundial*, México, 29 de noviembre de 1971, p. 9.

[137] "Sanders terminará por ser desenmascarado dicen los solistas del Ballet Clásico", en *Excélsior*, México, 28 de noviembre de 1971. Cada bailarín explicó su situación: Alicia Pineda fue marginada y Sanders la incluyó en algunas obras ante las protestas de sus compañeros; a Claudia Trueba le dijo que no la quería en la compañía, sin haber visto su trabajo; a Laura Echevarría sólo recientemente le había adjudicado un papel, que no era de su "categoría"; el primer solista Noé Alvarado fue programado como suplente del cuerpo de baile; Patricia Gómez fue rechazada desde el inicio; Carlos Delgadillo no figuraba en ninguna obra de Sanders y al protestar fue amenazado; a María Acevedo la consideró tímida y no la quería en la compañía, y con Gregorio Ortega fue agresivo desde el primer momento, golpeándolo en clase.

que se desplazara a artistas mexicanos prestigiados por elementos extranjeros "de dudosa calidad, sólo para llevar adelante los planes que en lo personal mueven a Sanders".

Para ellos era errónea la manera en que Sanders programaba las funciones, pues había sustituido el repertorio tradicional por sus coreografías y había retirado la obra de Silva debido a sus declaraciones. Consideraban que debía darse una programación "más equilibrada", pues "creemos que no se pueden conocer las [obras] contemporáneas si antes no se conocen las clásicas"; y afirmaban que el Ballet Clásico de México debía ser dirigido por un mexicano, luego de haber vivido una experiencia de nueve años con extranjeros en ese cargo.[138]

Debido al nuevo concepto del ballet y a los bailarines extranjeros, Martínez se sentía desplazado. Calificaba las obras de Sanders de "antiguallas y obsoletas coreografías de corte contemporáneo"; denunciaba que el sueldo del director era de doce mil pesos mensuales y que con él la compañía perdía calidad. Para Martínez ésta había sido mayor cuando Michael Lland ocupó el cargo e incluyó en su repertorio obras de Nellie Happee, Gloria Contreras, Josefina Lavalle, Ana Mérida y Balanchine, todas modernas. Definió la vocación de la compañía como tradicional, repertorio que debía llevar al público masivo e infantil.[139]

Castañeda también impugnó las obras contemporáneas y "mediocres" que introdujo Sanders, y aseguró que antes de él la compañía ya combinaba repertorio moderno y tradicional.

El cronista afirmó que era inaplazable la transformación del Ballet Clásico de México, "pero al llevarse a la práctica este anhelo renovador" se había afectado a las primeras figuras, desplazándolas por extranjeras.[140] Y efectivamente, ése era el punto central en la polémica: el cambio que se requería tanto en el concepto del grupo como en sus integrantes, y la negativa de éstos a llevarlo a cabo en los términos que planteaban Sanders, las autoridades del INBA y el resto de los bailarines, que sí fueron incorporados al nuevo proyecto de la compañía.

Los argumentos del Grupo de los 10 eran válidos en el sentido de que desde el surgimiento de la compañía se habían manejado obras modernas y que ellos habían constituido al grupo, "y no es un extranjero quien tiene que venir a desplazarnos y apoderarse de lo que nosotros hemos creado y formado".[141]

[138] "Dos figuras del Ballet Clásico de México hablan de sus diferencias con el director Job Sanders", en *Jueves de Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1971.
[139] Francisco Martínez en Leo, "Francisco Martínez, solista del Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 1 de diciembre de 1971.
[140] Leo, "Sonia Castañeda se siente desplazada", en *El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1971.
[141] "Discrimina Bellas Artes a bailarines mexicanos", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 7 de diciembre de 1971.

En la polémica intervino María Luisa Mendoza defendiendo la postura del Grupo de los 10, por la discriminación racial de que habían sido objeto, y atacando la "imperialista" de Sanders:

*Job gou home*. Ni con la paciencia del santo ídem es capaz ningún bailarín de tez a lo Cuauhtémoc de soportar la agresión colonialista del nuevo invento importado por el INBA a nuestras tierras de naturales "chaparros y canijos" con el fin de hacer en México un ballet clásico "bello". Según el señor Job Sanders los bailarines tienen que ser estilo Holanda, que es de donde dicen las buenas lenguas procede, o de rubios rubios con la piel blanca blanca, "que hasta se les transparentan las venas". Pues no, don Job, aquí somos la mezcolanza mezcladita, ni tan tan, ni muy muy. Simples morenitos para no servir a usted.

El nuevo escándalo del INBA, uno más desde los muchos ocurridos en el primer año del nuevo gobierno echeverrista, avienta a primera fila un tema tan debatido y obsoleto como el color de nuestra piel, que dijera don Celestino Gorostiza. A la señora Otero de Barrios se le ocurrió traer al santísimo Job que, coronado al estilo imperialista (¡Adiós papá Maximiliano!) se dedicó a humillar a los prietitos del Ballet Clásico de México. La señora Clementina, y por lo visto también las altas autoridades del INBA, le están concediendo la razón al Job de la lámpara buscona de rubios en tierra de indios. Los bailarines, por primera vez también están dando muestras de un valor civil sin previa cita. En *El Día* fue denunciado antes que en ningún otro diario la insolencia del bailón Job Sanders. La señora Otero lo defiende. Los diez morenos mexicas, bailarines profesionales, primeras figuras de la compañía, no se han amilanado y siguen exigiendo sus derechos de mexicanidad. ¿O puede un bailarín director insultar al físico de un integrante, intentar golpear, jalar cabelleras, amenazar con cese ignorando la Ley del Trabajo que rige en nuestro país? El señor Miguel Bueno debería, pero ¡ya! liquidar el contrato al novísimo Hernán Cortés y apoyar, tope donde ajuste, a los artistas de México.[142]

Para apoyar a Sanders, quien originalmente había sido su coreógrafo cuando lo contrató para el Ballet Clásico 70, Amalia Hernández ofreció un homenaje al Ballet Clásico de México con motivo de su reciente temporada en el Teatro de la Danza. El homenaje se realizó con una función de la compañía oficial en el Teatro del BFM, a la que asistió Miguel Bueno. Los bailarines fueron Susana Benavides, Jorge Cano, Bernard Hourseau, Svea Eklof, Jean Michel Bouvron, Sylvie Reynaud, Martha Pimentel, Gloria Macías, Joyce Vives, Alejandro Schwartz, Noé Alvarado, Aurelio García, Oswaldo Rivas, Anne Marie Spector, Maya Smith, Christine Shehan, Leonor Medina, Laura Casas, George Roussis, Héctor Salcedo y Alma Mino, con el repertorio *Impresiones*, *Pastel de bodas*, *Visiones fugitivas*, *En l'air*, *Jig-Saw* y *Encuentro* de Happee.[143]

En esa función Amalia Hernández dijo que la compañía oficial había alcanzado "un nivel profesional", que su coreografía era "muy original" y su "labor cultural", digna de elogios.[144] El

[142] María Luisa Mendoza, "La O por lo redondo", en *El Día*, México, 1 de diciembre de 1971.
[143] "Homenaje del Ballet Folklórico de México al Clásico del INBA", en *Cine Mundial*, México, 2 de diciembre de 1971.
[144] Amalia Hernández en "Función-homenaje a los miembros del Ballet Clásico de México", en *Novedades*, México, 10 de diciembre de 1971.

director del INBA agradeció el homenaje a Hernández, pues era "una persona que sabe que sólo con una gran disciplina y firme trabajo se hace una danza y un Ballet verdadero. Ella conoce a fondo el arte del ballet, por esto es muy significativo este gesto de reconocimiento". Para Bueno el Ballet Clásico de México era resultado de "muchos años de trabajo intenso y de luchas incesantes", y comenzaba una nueva etapa, gracias a la cual se incorporaría a la "avanzada coreográfica del mundo": el ballet clásico contemporáneo que había roto las barreras de una y otra forma de danza.

Expresó su reconocimiento al "esfuerzo de los bailarines por este adelanto artístico", a la "digna directora del Departamento de Danza del INBA, señora Clementina Otero, y al magnífico coreógrafo Job Sanders". Los maestros de arte extranjeros, dijo, son "tan mexicanos como nosotros, porque ellos ponen su experiencia y talento al servicio y triunfo del arte mexicano".[145]

A favor del trabajo mostrado, Luis Bruno Ruiz señaló que en la compañía "propiamente ya no existen estrellas, porque a todos se les exige esa capacidad".[146] Manuel Blanco escribió que era de "peculiar importancia" el resultado de la compañía y que era "evidente" que se respiraba un aire distinto, "como si de pronto las estructuras mentales de los bailarines (que parecían definitivamente cerradas a otra cosa que no fueran las sonrisas estereotipadas y los pasos bonitos) se hubieran removido en virtud de no sé qué artes mágicas". De las obras de Sanders afirmó que eran "ligeras", "vistosas" y recordaban a la comedia musical hollywoodense; destacó a Susana Benavides, a la "estupenda bailarina" Svea Eklof y a Jean Michel Bouvron.

Sobre el conflicto dijo que si éste y la incorporación de obras contemporáneas servían para "liberar a los bailarines, para hacerlos recapacitar sobre el sentido profundo de la danza, sobre su carácter de realización y comunicación con un público mayor, me parece que todo el mundo saldrá ganando".[147]

La revista *Siempre!*, haciendo duros ataques a los bailarines inconformes, apoyó a Clementina Otero y su "valentía", pues

> tiene que manejar a los bailarines, que son la gente más díscola, más personalista, más envidiosa, de entre todo el no muy bien afamado medio artístico; mantener unidas, y trabajando, a personas tan amargadas, ha sido un indiscutible éxito de doña Clementina. Por encima de cismas y escisiones, ella pudo presentar un estupendo programa de danza clásica-moderna la semana pasada; ahora admira mucho al coreógrafo Job Sanders, que se encargó de la coreografía de casi todo el programa, con la

[145] Miguel Bueno en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 9 de diciembre de 1971.
[146] *Ibidem*.
[147] Manuel Blanco, "Con el Ballet Clásico de México. Remover las viejas estructuras", en *El Nacional*, México, 14 de diciembre de 1971.

sola excepción de *Encuentro*. [...] Comienza a verse rejuvenecido el grupo; no hay todavía allí o casi quien tenga el nombre, prestigio, historia de una Laura Urdapilleta o de un Jorge Cano (Sonia Castañeda y Francisco Martínez, sí; también Susana Benavides); pero sí hay muchos nombres que todavía vamos a tardar en aprender (gran parte de ellos extranjeros) [que traen] un aire de juventud que sopla en esa casa; y la juventud, en el mundo de la danza, es algo que se cotiza muy alto, que tiene mucho mérito.[148]

En tono todavía más duro, Alberto Domingo, también de *Siempre!*, descalificó las demandas del Grupo de los 10 exhibiendo su desconocimiento de algunos aspectos del trabajo que habían realizado:

Antes de que llegara Job Sanders, se quejaban amargamente en el Ballet Clásico de México: porque ya chole con *Coppélia*... porque no más bailando cosas de puntitas y tules… ya no nos van a ver ni los de la familia... *El lago de los cisnes* ya es antediluviano... nos estamos quedando en la puritita momiza...

Pero llegó Job Sanders, le dio un nuevo aire al ballet, acartonado, clarificó el aire, puso en la banca a toda la gente con exceso de barriga o exceso de reumas, montó coreografías de vitalidad y emotividad auténticas —*Tensiones* gustó a todos los conocedores, *En l'air* tiene un dinamismo espléndido y figuras de gracia notable— comenzaron los aullidos.

Se quejaron entonces los carcamales gloriosos, los gorditos grotescos —*remember* aquel Beethoven de subpastorela que el año pasado hizo desternillar de risa hasta a las acomodadoras de Bellas Artes—, de que Job había metido bailarines extranjeros (que siempre han existido en todos los buenos cuerpos de baile, sin excluir siquiera al formidable de Cuba), incluyendo ¡horror! a su propia esposa, de que había tratado con dureza a las divas apolilladas (esas mismas que durante siglos habían ejercido con casi despotismo la política esa de "aquí nomás mis chicharrones truenan"); de que es un desconocido en el mundo de la danza (a juzgar por *Dance Magazine*, por ejemplo, que es la Biblia universal en la materia, Job es algo más famoso que el Tobi Pancho Martínez y algo más conocido que la ínclita doña Laura Urdapilleta) y que, en fin, siendo nativo de un país extranjero, Holanda, "no iba a entender nuestra idiosincrasia", o algo por el priísta estilo...

Armaron el escándalo y, naturalmente, algunos periódicos (o algunos periodiqueros) que se hacen los que ven llover y no se mojan cuando pasa algo bueno, constructivo en el ballet, en México, le dieron vuelo a la hilacha, atizando las pataletas de las divas y los divos, muy apreciados actualmente como fabulosos regadores de... polilla. ¿Un extranjero dirigiéndonos? ¡Ay, lagarto! Que el chamuco se los lleve! Cuando Tulio de la Rosa fue puesto al frente —o se intentó, al menos— del Ballet Clásico [de México], no lo aceptaron, pese a que el talentoso güerito venezolano es mexicano completo en su formación artística; cuando se quiso hacer lo mismo con Ana Mérida, que no puede ser acusada de improvisada, de desconocida, de estéril en el ballet ni de checoslovaca, también se pusieron sus moñitos y la rechazaron irritados. De entre estos protestantes alharaquientos no hay uno solo que sirva para dirigir siquiera un cajón de pulgas amaestradas, pero para exigir papeles de Pavlovas y de Nijinskis tienen, eso sí, pulmones de bombero.[149]

Más mesurada y analítica, Raquel Tibol trató el asunto y señaló que en México había sido difícil consolidar nuevas propuestas dentro de la danza:

[148] "Danza", en *Siempre!*, México, 8 de diciembre de 1971.
[149] Alberto Domingo, "Liosos", en *Siempre!*, México, 15 de diciembre de 1971.

El mal es viejo y de fondo, y en buena medida pesa un público que sigue exigiendo *Cascanueces*, *Bella*, *Lago* y todo ese repertorio decimonónico del cuento de hadas. El público gregario, el que no piensa, el que no exige, el que sigue una función profesional con mentalidad de fin de curso, es el peor público. Los artistas que aceptan el aplauso de semejante público se vuelven cómplices de la más rampante y tenebrosa mediocridad, complicidad que los sitúa en la retaguardia del desarrollo cultural. En busca de una solución a estos añejos problemas, que en los últimos años se habían agravado de manera notable, el Departamento de Danza del INBA contrató a Sanders como coreógrafo y director artístico del Ballet Clásico de México, compañía que sólo tiene de estable el nombre, pues tanto los primeros bailarines, como los solistas, corifeos y el cuerpo de baile son contratados cada año o cada seis meses, y se ha dado el caso de que en un cambio sexenal se quedaran sin contrato durante 15 ó 24 meses

Ante el compromiso de presentarse durante dos semanas en el Teatro de la Danza, Sanders midió los alcances del conjunto y se decidió por un repertorio espectacular no muy complejo, pero que significaba a la vez un paso para salir del estancamiento. Logró fluidez escénica y cierta vistosidad. Para corregir los males de fondo hace falta tiempo y el INBA ya lo ha contratado para la temporada 1972-73.[150]

El Grupo de los 10 envió un comunicado a la prensa en que aseguraban haber sido ultrajados y sufrir injusticia, "gangsterismo" y terror por Sanders y las autoridades del INBA:

Hace algunas semanas venimos pidiendo ser recibidos por el director general del INBA, doctor Miguel Bueno, a raíz de las controversias nacidas dentro de la misma compañía, motivadas por la imposición antinacionalista y arbitrariamente deshonesta del director actual de la compañía, Job Sanders, y por la señora Clementina Otero de Barrios, jefa del Departamento de Danza del INBA.

Estamos pidiendo que el señor Sanders abandone el país, por querer terminar con la tradición de la danza clásica, por desorientar las búsquedas de las tendencias nuevas, por insulto y ultraje de todo un grupo de artistas mexicanos, que están conscientes de su momento histórico y de las múltiples necesidades que el país tiene que buscar satisfacer con sus propios medios y recursos, formas de expresión válida, ya que están animadas por un deseo de servicio social y artístico a nuestro pueblo.

La historia del Ballet Clásico de México es ampliamente conocida y estamos dispuestos a defender nuestros derechos y llegar al mismo presidente de la República, licenciado Luis Echeverría, quien ha prometido diálogo abierto y ha cumplido ya en otras ocasiones.

Sin embargo, el señor doctor Bueno, contradiciendo la política del presidente de la República, nos ha negado la audiencia para resolver problemas que están poniendo en crisis la honorabilidad, la autonomía y el respeto de la creación balletística nacional.

Por la influencia —de seguro política— que tiene el señor Sanders, al desplazar a los opositores de su sistema, cortando el derecho a la crítica de grupos implantando la injusticia, el gangsterismo y el terror en los medios de la danza mexicana, pedimos sea removido de su puesto, y la expulsión inmediata del país, por ser un enemigo de la cultura de México y de los artistas —como él ha llamado¯ subdesarrollados.

[150] Raquel Tibol, "El Ballet Clásico de México, compañía que necesita estabilidad", en *Excélsior*, México, 19 de diciembre de 1971.

Con ello pedimos la dimisión del puesto a Clementina Otero por el apoyo que ha prestado a la injusticia y la arbitrariedad reinantes.[151]

Fechada el 14 de diciembre, el Grupo de los 10 envió una carta a Alberto Domingo, quien la publicó íntegra, para aclarar los puntos de su artículo anterior en *Siempre!*:

En la última publicación de la revista *Siempre!*, usted ha incluido unos párrafos refiriéndose a los diferentes problemas que hace más de dos meses se han suscitado en la compañía del Ballet Clásico de México. Creemos que sus palabras obedecen más a una falta de información, que a un deseo de perjuicio o de franca mala fe, para un problema que refleja en mucho las condiciones en que se desarrolla la expresión artística en México, situación bien conocida por una gran mayoría.

Para aclarar algunos de los puntos, nos permitimos apuntarle algunas de nuestras consideraciones y causas por las cuales estamos inconformes.

1. A los diez bailarines desplazados de la compañía del Ballet Clásico de México se nos vetó el derecho a la crítica dentro del grupo, se nos trató de simios vulgares y se nos marginó de cualquier papel dentro de las coreografías que el director artístico de la compañía montó. Se nos desplazó por bailarines extranjeros, que reciben más sueldo y arbitrariamente se nos puso en la banca (sin contar insultos, golpes e incontables arbitrariedades).

2. Se ha dicho que en estos meses la compañía del Ballet Clásico de México al fin es una compañía profesional, pretendiendo ignorar que desde 1963, fecha en que se forma la compañía, fue resultado y fusión de dos anteriores compañías, el Ballet Concierto de México y el Ballet de Cámara, y que organizara Ana Mérida, en esos días directora del Departamento de Danza. Las dos compañías antes apuntadas eran la prolongación, de alguna forma, de la tradición balletística de la danza mexicana, inclusive antes de la Revolución. La historia desde la fusión de la nueva compañía es larga, incluye giras a Europa y Oriente, funciones populares de hasta medio millón de espectadores, trabajos sin subsidio, es decir, sin sueldo, sin entrenadores, que se prolongó por muchos meses, y que, sin embargo, la compañía se mantuvo en pie.

3. Fue hasta 1968 que el INBA pudo dar las tres cuartas partes del subsidio original con que se mantenían las antiguas compañías y se convirtió en compañía oficial

4. Las producciones en todo este recorrido, nueve años de trabajo, han sido exiguas, remendando los ya de por sí malos vestuarios, repintando escenografías, con una pésima utilería, que son causa importante y el porqué de que las producciones sean francamente pobres, medianas.

5. A pesar de todas las carencias, nuestro trabajo ha mantenido a la compañía en pie; con una pésima producción del ballet *Coppélia* registró este año medio millón de espectadores entre estudiantes y temporada en Bellas Artes, de las cuales se sacaron jugosas sumas de dinero.

6. No estamos en contra del intercambio internacional, lo contrario, creemos importantísimo el estímulo exterior, así como las visitas constantes de ballets extranjeros. A lo largo de la historia de la compañía hemos tenido muchos directores y bailarines huéspedes, a últimas fechas Aurora Bosch y Bettina Bellomo, pero de eso a que directores extranjeros quieran dirigir los destinos de la compañía oficial de danza, difiere mucho. La razón es que es muy difícil comprender cómo se forman los artistas en México y la cantidad de carencias con las que siempre se ha trabajado; eso le imprime a la compañía del Ballet Clásico de México una personalidad, una problemática bien difícil de manejar y

[151] "Acusan de ultraje a Job Sanders contra el Ballet Clásico de México", en *Excélsior*, México, 9 de diciembre de 1971.

de comprender, pero que produce y ha dado aportes y servido a la difusión cultural del país con concretos fines educativos.

7. Pedimos se detengan los planes de terminar con la danza clásica en México. Nuestro país no puede abandonar las bases de la cultura de la cual somos producto y de la cual debemos ser continuadores. En todo el mundo existen famosas e importantes compañías de clásico, indispensables, inclusive para las búsquedas de la danza moderna. En lugar de incrementar esta forma de expresión, se le han pagado doce mil pesos mensuales a Job Sanders para venir a desintegrarla, para causar la disensión.

8. Por tratarse de un atentado a una forma de expresión artística con fines de aculturación para el país, el señor Sanders pone de manifiesto ser contrario a los fines educativos de México, y por lo tanto ser enemigo del mismo al querer ocasionar la destrucción de nuestra compañía y de los valores culturales que preserva. Por lo tanto pedimos abandone el país de inmediato.

9. Queremos dar fin a la burocratización de la danza, con fines de beneficio para sus administradores y de hacer *show* para una élite, muy minoritaria, que encuentra un gran goce con las manifestaciones modernas de la danza, pero que priva a la comunidad de por lo menos conocimientos de ballets importantes histórica y culturalmente. (Los casi llenos del Teatro de la Danza fueron a base de invitaciones, se pueden revisar las entradas compradas en la última temporada y del total, no alcanzan un 30%).

10. Estando conscientes de la necesidad de hacer un público para la danza, queremos poner fin a todas las arbitrariedades ya existentes y de reciente creación por el director Job Sanders, y cumplir una función más coherente con las necesidades de educación y aculturación que hay en nuestro pueblo. Queremos la investigación de danzas antiguas y de ballets modernos, con un lenguaje simple, sencillo, ya que siempre hemos puesto de manifiesto nuestra necesidad y obligación de buscar una verdadera integridad-integración, para crear una forma de expresión en que las mayorías se identifiquen y nuestro trabajo tenga una utilidad más noble, más generosa y ante todo que no se desligue de las necesidades y la realidad por la que el país sufre y atraviesa.[152]

En posterior entrevista colectiva, el Grupo de los 10 habló sobre las diferencias salariales entre los bailarines mexicanos y extranjeros de la compañía oficial, y afirmaron que mientras que un primer solista recibía 1,600 pesos mensuales, a los extranjeros en el mismo rango se les pagaba 2,500 pesos. Afirmaron que desde el momento en que fue contratado Sanders en la compañía, su sueldo se había fijado en 12,500 pesos, en tanto que a directores mexicanos se les pagaban no más de tres o cuatro mil pesos. De nuevo defendieron la línea del Ballet Clásico de México y señalaron que dentro de la danza contemporánea, género que, aseguraban, Sanders pretendía desarrollar, había coreógrafos mexicanos más talentosos que él. También negaban su experiencia y conocimientos en su labor directiva, lo acusaban de racista y déspota, y de convocar a bailarines de menor calidad que los mexicanos.[153]

[152] Alberto Domingo, "Los diez", en *Siempre!*, México, diciembre de 1971, pp. 54 y 70. Firman el Grupo de los Diez cuatro primeros bailarines, tres solistas y cuerpo de baile. Francisco Martínez, Noé Alvarado, Sonia Castañeda, Patricia E. Gómez G., Claudia Trueba, Alicia Pineda, Laura Echevarría, María Acevedo, Carlos Delgadillo y Gregorio Ortega.
[153] Lilia Martínez A., "Zancadilla a los bailarines jóvenes. Caos en el Ballet Clásico", en *El Universal*, México, 29 de diciembre de 1971, 1a. secc., p. 10.

En medio de la tormenta, el Ballet Clásico de México se presentó en diciembre dentro de las actividades conjuntas que el INBA y el DDF realizaban en el Cine Francisco Villa, ante más de dos mil personas.[154] Preparó el montaje de una nueva obra, *Petrushka*, que junto con *Coppélia* fue presentada en febrero de 1972 en "la temporada permanente" de la compañía oficial en el PBA, dirigida a un público masivo.[155] Además, algunos bailarines y Jorge Cano como coreógrafo colaboraron en el montaje de varias óperas del INBA, como *Don Juan* de Mozart y *Fausto* de Gounod.[156]

A pesar de que la compañía continuó trabajando bajo la dirección de Sanders, todavía faltaban muchos cambios en ella, así como en el INBA, que darían un giro a los conflictos.

**Salida de Bueno**

En diciembre de 1971 estallaron otros conflictos dentro del INBA, además del que tenía Miguel Bueno con el Ballet Clásico de México. El director de Difusión y Relaciones Públicas del Instituto, Livingston Denegre Vaught, ofreció un cóctel en las terrazas del PBA para presentar su renuncia denunciar las violaciones constitucionales que se cometían en el INBA, además de las medidas "absurdas, caóticas y basadas en el nepotismo" de Bueno. Lo acusó de atentar contra los derechos fundamentales y la integridad moral del individuo, porque "insulta, vilipendia y maltrata" a colaboradores y artistas.

Las arbitrariedades eran, por ejemplo, descuentos a trabajadores por retrasos, que ascendían, en el caso de "un señor de nombre Héctor Azar", hasta a mil pesos quincenales; el despido injustificado de seis redactores del Departamento de Difusión que, sin embargo, continuaron trabajando ("Actualmente me avergüenzo de decir en voz alta, que de siete redactores que me ayudan a cumplir esas funciones en la oficina de prensa, sólo a uno se le paga"); la prohibición de escribir notas sobre la Asociación Musical Daniel y de hacer gastos inútiles; la cancelación de espectáculos e incumplimiento de programación; la autorización de sueldos más altos a extranjeros que a mexicanos, y el ambiente acrítico y "virreinal".[157]

---

[154] "Excelente actuación popular brindó ayer el Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1971.
[155] "Prepara el INBA la temporada de ballet", en *Cine Mundial*, México, 11 de enero de 1972.
[156] F.M.G., "Ritmo y coreografía", en *El Nacional*, México, 26 de febrero de 1972.
[157] Roberto Cueva Paralizábal, "Caos en Bellas Artes", en *Ovaciones*, 2a. edición, México, 16 de diciembre de 1971, pp. 1 y 6.

Unos días después Denegre hizo una nueva denuncia: el INBA le había retenido el sueldo que le adeudaba argumentando un faltante de siete mil pesos en su área. El ex funcionario arremetió contra Miguel Bueno por su despotismo, maltrato al personal y nepotismo. Citó el caso de la contratación de familiares incompetentes, como Beatriz Bueno, jefa de la Oficina de Televisión del Instituto, quien había hecho fuertes gastos en equipo sin haber producido nada; por ello, Denegre solicitó una auditoría al INBA.[158]

El director del Instituto respondió a las acusaciones de malos manejos de recursos. En primera plana de *Excélsior* se publicó su versión, que dio en entrevista rodeado de sus colaboradores. Explicó que por falta de presupuesto había comprado con su propio dinero una cámara de televisión en La Lagunilla y había puesto al servicio del INBA sus grabadoras personales. Dijo estar dispuesto a aclarar cualquier duda sobre manejos financieros, negó que dentro del Instituto se "haga política" y afirmó que existía libertad de expresión y eran bienvenidas las críticas para corregir fallas.

Aunque en un primer momento se negó a dar a conocer el presupuesto asignado al INBA, aseguró que tres meses antes se le había practicado una auditoría, que "las actividades culturales no constituyen un negocio, arrojan pérdidas, gastos" y que a pesar de la reducción en el presupuesto, las actividades se habían triplicado. Según él, Livingston Denegre mantenía en sus puestos a los redactores sin sueldo aunque se le había llamado la atención por ello, y su objetivo era obtener publicidad para su último libro.

Finalmente, dijo que el presupuesto del INBA en 1971 fue de 70 millones de pesos, "de los cuales 90% se maneja a través de la federación con los cheques del personal. El monto del subsidio es de alrededor de 7 millones de pesos, más la renta de la sala de espectáculos, que es en promedio de un millón de pesos e igual cantidad se obtiene del estacionamiento. Esto es lo que no recibió ningún incremento".

Por su parte, Clementina Otero, ahí presente, dijo que ninguna bailarina había sido desplazada en la compañía oficial y que, por el contrario, "a muchos elementos se les ha pagado por adelantado".[159]

Bueno designó como jefe interino del Departamento de Difusión a Gustavo Cervantes, quien declaró que los seis redactores ya recibían sueldo, que con la cámara de fotos adquirida se haría una colección fotográfica del INBA y que estaba por salir una publicación oficial del Instituto. Sobre el

[158] "Malos manejos de dinero existen en Bellas Artes", en *El Informador*, Guadalajara, 19 de diciembre de 1971.
[159] Federico Ortiz, "¿Cuáles malos manejos?: Bueno", en *Excélsior*, México, 21 de diciembre de 1971, pp. 1-A y 9-A.

Ballet Clásico de México, anunció que se preparaba la temporada dominical 1972 a precios populares y se pronunció a favor de la designación de Job Sanders como su director artístico.[160]

Las críticas a Miguel Bueno se multiplicaron. En todos los diarios se habló de la necesidad de cambiar autoridades en el INBA y reestructurarlo. José Barros Sierra escribió que algunos funcionarios no habían cumplido con sus deberes durante el primer año de gobierno de Echeverría y, en cambio, manejaban con "mala fortuna" el INBA, "convirtiéndose en *clowns* del régimen". El Instituto debía reorganizarse, "si es que ha de salvarse el arte en los años venideros". Para ello, recomendaba que el PBA y todos los teatros oficiales se independizaran del INBA, pues se utilizaban para "ejercer mezquinas venganzas" y "fingir una gran actividad mediante el cómodo expediente de abrir las puertas a toda clase de espectáculos". El PBA debía alejarse de burocratismos y funcionarios sin "labor definida", para convertirse en el teatro "representativo de la alta cultura en el país, del cual irradien hacia la periferia los mejores espectáculos de arte seleccionados mediante normas de calidad inquebrantables que excluyan la mistificación y anarquía que han prevalecido durante los últimos doce meses".

Si el INBA dejaba de lado su responsabilidad de "organizar espectáculos", podía centrarse en la educación del arte en todos los niveles y "realizar una amplia labor de difusión artística extraescolar que a la fecha falta por completo".[161]

Por su parte, Froylán López Narváez analizó al INBA que, concedió, podía "rescatar, reconocer y fomentar autores y obras dignas de promoción y respeto". Lo criticable era su concepto:

> un instituto caracterizado por la difusión y tutela de actividades elitistas y por lo mismo sujetas a favoritismos, cofradías e injusticias. Se propone como clave ideológica de Bellas Artes la concepción de una "cultura" ajena a los movimientos sociales, como el fruto de individualismos o sociedades cerradas. Se distingue así a las obras culturales en obras de cultura para minorías, y se excluye de la participación y creación de tareas culturales al trabajo estético y reflexivo más amplio, popular o no, que no se sujeta a los cánones establecidos.

Debido a ello, el INBA excluía las manifestaciones artísticas (foros juveniles, escolares, rurales, obreros) que no tenían el "refinamiento" de las bellas artes.

Sobre Miguel Bueno, el periodista escribió que desde su nombramiento las disputas se habían acumulado, y a partir de la renuncia de Denegre, se habían precisado "documental y testimonialmente los errores, la ineficacia y los abusos que se imputan al doctor Bueno". Mencionó los casos de Héctor

---

[160] Luis Fernández de Castro, "Notas musicales", en *Excélsior*, México, 28 de diciembre de 1971.
[161] J. Barros Sierra, "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 26 de diciembre de 1971.

Azar, quien había planteado un proyecto para crear una compañía nacional de teatro, que luego de debatirse fue desechado, y del Ballet Clásico de México y los bailarines inconformes: "el director del INBA manipuló a los quejosos, les hizo creer que tomaría decisiones justicieras, reparadoras, y en vez de ello, mediante engaños, acusan los bailarines, se les obligó a aceptar una situación de hecho".

Al evaluar a Miguel Bueno, López Narváez señaló que había múltiples quejosos de "distintas calidades morales y sicológicas" pidiendo la revisión de su gestión al frente del INBA. Las acusaciones eran de ineptitud como administrador y de "autocrático, caprichoso, virreinal"; el hecho era que ya se especulaba sobre el sucesor, "toda vez que se admite que en una institución anquilosada, popularmente inútil, se despilfarra aún más por injusticias, querellas, controversias". Además de cambiar de director, sostuvo el periodista, era necesario transformar el concepto del INBA.[162]

El 7 de enero de 1972 Miguel Bueno inauguró el "Mes de la Danza" en el Instituto Politécnico Nacional (IPN), esfuerzo conjunto de esa institución y el INBA.[163] Cinco días después era sustituido por el arquitecto Luis Ortiz Macedo, llegado a la dirección de Bellas Artes luego de haber desarrollado una importante labor en la restauración de monumentos en México y Europa; había sido subsecretario de Enseñanza Técnica y Superior de la SEP (1969-1970) y director del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1971). Ortiz Macedo nombró a Sergio Galindo subdirector del INBA y a Alejandro Henestrosa como jefe del Departamento de Difusión.

En la toma de posesión de Ortiz Macedo estuvo presente el secretario de Educación Pública y ambos "abundaron en la libertad de expresión en la cultura de México". Bravo Ahuja afirmó que el Estado no pretendía imponer ni orientar, sino preservar y difundir el arte y la cultura mexicanos, por lo que la función del INBA debía encaminarse a ello. Aseguró que el presidente Echeverría tenía a esa institución como un instrumento de mayor beneficio para la nación: "la democratización de la cultura". Ortiz Macedo dijo que el INBA tenía la función de "servicio, realizado en un clima de participación" de los artistas; se comprometió a mantener contacto y coordinación con las dependencias oficiales, "sobre todo en el aspecto de la difusión de masas", a colaborar con el INAH, para abarcar "el arco completo de las actividades culturales", y a ligarse al público y abrirse a todas las corrientes de pensamiento y tendencias artísticas.[164]

---

[162] Froylán López Narváez, "El destino del INBA", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 2 de enero de 1972.
[163] "El doctor Bueno inauguró ayer la promoción „Enero, Mes de la Danza"", en *El Nacional*, México, 8 de enero de 1972.
[164] Eduardo Deschamps R., "Trabajo artístico y libre expresión, en misma unidad", en *Excélsior*, México, 13 de enero de 1972, pp. 1-A y 9-A.

La noticia del cambio en el INBA fue recibida con "beneplácito general" en el "ambiente artístico de México", pues por sus cargos anteriores se daba por sentado que el nuevo director llevaría al arte y cultura nacionales a un auge.[165]

Ricardo Garibay, quien llamaba al Instituto "desarrapado elefante blanco que de tan inexplicable resulta milagroso", repitió una nota que había publicado el 16 de diciembre de 1970, en el momento del nombramiento de Bueno:

Quien llega a su dirección general debe asumir actitudes de profesional hacedor de prodigios, y debe saber, además, que la frustración, la disnea del golpe lanzado una y otra vez al aire, sin dar jamás en el blanco, será la obligada cosecha de su ejercicio y el alma de la crítica en su contra. Desde ahí la buena fe y el esfuerzo se estrellarán forzosamente contra el desdén que a Bellas Artes le llega puntual desde los más altos niveles burocráticos.

Ésa sería también la situación de Ortiz Macedo; el mismo escritor, anunciaba, criticaría de nuevo al INBA: "volvemos a la carga; lo hace posible la espléndida actitud del presidente Echeverría, que ha identificado el principio de autoridad con el acatamiento que el gobernante debe a la nación, a la voluntad de una de las más significantes porciones de la nación".

Dio datos muy esclarecedores de la "importancia" que el régimen les daba al arte y la cultura y de la capacidad de maniobra que tendría el nuevo director: en 1965 el presupuesto del INBA era de 46 millones de pesos (36 millones eran para sus 2,771 plazas; restando los gastos obligados y el mantenimiento, sólo quedaban 7 millones 200 mil pesos para los trabajos del Instituto); en 1970 era de 65 millones (con 3,236 plazas, que significaron 52 millones de pesos; restando lo demás, sólo quedaron 6 millones 116 mil pesos, o sea, un millón menos que cinco años antes).[166]

Rafael Solana culpó a Livingston Denegre de la destitución de Bueno, a lo que el ex funcionario repuso que su renuncia había sido un "acto autocrítico" y "consecuencia directa de la exigencia presidencial a los intelectuales para que se expresen con libertad, sin cortapisas y sin miedo. (El anuncio de mi renuncia lo hice al día siguiente de que el presidente Echeverría demandó la crítica y el disentimiento de los artistas)." Además, volvió a acusar a Bueno de "autocrático e inepto" y sostuvo que en contra de esas actitudes "el hombre, el arte, van siempre hacia arriba y hacia adelante".[167]

[165] R. de Burgos, "Pentagrama musical", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 27 de enero de 1972.
[166] Ricardo Garibay, "Problemas para Ortiz Macedo. Cultura de élite y cultura popular", en *Excélsior*, México, 13 de enero de 1972, pp. 6-A y 8-A.
[167] "Réplica del licenciado Livingston Denegre-Vaught a Rafael Solana", en *El Día*, México, enero de 1972.

## IV. La danza clásica fuera del INBA 1971-1972

### 1. Ballet Clásico 70

El 29 de enero de 1971, cuando Amalia Hernández rindió un homenaje al nuevo director del INBA, Miguel Bueno, lo hizo con una función del Ballet Clásico 70 en el Teatro del BFM (sede de sus compañías, Violeta 31),[371] ante un amplio público de bailarines, cronistas y funcionarios. Las obras fueron *Los ángeles barrocos* de Nellie Happee, *Adagio* de Onésimo González y *Opus 32* de Gloria Contreras, todas estrenadas el año anterior.

Pedro Díaz felicitó a la compañía, por estar "bien entrenada y disciplinada, sin poses de „estrellitas" que fomenten la frivolidad", así como a Nellie Happee, quien había formado el grupo por su "necesidad creativa". Comentó que *Ángeles barrocos* no era una de sus mejores obras; en *Adagio* los bailarines Onésimo González y Ruth Noriega hacían una brillante ejecución en una coreografía no tan brillante, por sus movimientos "obvios" y falta de clímax, y en *Opus 32* Gloria Contreras había "equivocado" la música utilizada y la obra era "producto de celebraciones seudo intelectuales, mescolanzas de cosas „complejas", „abstractas", sin ilación alguna".[372]

El Ballet Clásico 70, que había hecho su aparición oficial en abril de 1970, tenía funciones todos los viernes en el Teatro del BFM (con descuento a estudiantes y maestros) y se definía como un grupo "consagrado a servir de taller coreográfico" con obras de creadores mexicanos y extranjeros.[373] Planteaba un trabajo efectivo de taller donde participaran diversos creadores (a diferencia del Taller Coreográfico de la Universidad), "pues Amalia Hernández pretende abrir las puertas a todos los coreógrafos que residen en México, para que el taller cumpla la función que se ha fijado".[374] Entre ellos estaban la directora Nellie Happee, Job Sanders, John Fealy, Graciela Henríquez y Nelsy Dambre, además de Gloria Contreras (quien en 1970 había estrenado con el grupo *Opus 32* y *Aguafuerte*). Sanders era un coreógrafo de prestigio en el mundo; gracias a la ayuda de Amalia Hernández, Happee lo había localizado en Nueva York y pedido que viniera a montar algunas de sus obras, lo cual llevó a cabo, además de crear otras especialmente para el grupo.

Hacia mediados de 1971 tenían gran éxito las funciones semanales permanentes (los viernes) del Ballet Clásico 70 en el Teatro del BFM (siempre con "Introducciones poéticas" en sus programas). Les permitían a los bailarines demostrar su "alta escuela del ballet clásico, que aplican a las nuevas

---

[371] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 31 de enero de 1971.
[372] Pedro Díaz, "Función-homenaje del Ballet México 70", en *op*. *cit*.
[373] "Descuentos para estudiantes en el Ballet Clásico 70", en *El Día*, México, 6 de abril de 1971, p. 12.
[374] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Ballet Clásico 70", en *El Nacional*, México, 31 de mayo de 1971.

expresiones coreográficas con la libertad que les imponen estas mismas". Eran Ruth Noriega, Elsa Recagno, Guillermina Sánchez, Victoria Larrauri, Marisela Acosta, Tania Álvarez, Patricia Romero, Carlos López, Ricardo Riebeling, Onésimo González, Dante Palomino y Patricia Aulestia.

El programa estaba compuesto por *Mozartiana*, última obra creada por Dambre, que recordaba "las producciones románticas" del ballet; *Dúo posible número 2* de Fealy, que "encantaba" al público; *Juegos* de Henríquez, "cansada" por su larga duración, donde "los bailarines maniobran en complicadas figuras"; *Intermezzo* de Sanders, "una de las coreografías más logradas por ser de danza pura"; *Dueto* de Happee, "muy bella" y bailada "con intensa emotividad", y *Screenplay* de Sanders, de marcado "humorismo" y "gracia en la interpretación", según Eloísa R. de Baqueiro.[375]

En opinión de Luis Bruno Ruiz, *Mozartiana* tenía una danza de conjunto, un brillante *pas de deux* y "el tejido delicado de las variaciones", que regresaban a "las fuentes más puras del ballet clásico tradicional", en tanto que *Intermezzo* mostraba "gran delicadeza de movimientos" y "la versatilidad de todas las bailarinas".[376] Por cierto, *Intermezzo* era una obra que Sanders había creado para el Ballet Clásico 70; tomando un café en la Zona Rosa, el coreógrafo había observado el "pintoresco ambiente y lo imaginó en tiempos de Brahms".[377]

En el contexto del Festival Internacional de Danza del INBA, a unos días de la actuación del Ballet Clásico 70, Nellie Happee explicó la concepción de taller; el grupo buscaba "nuevos horizontes" sin dejar de lado "las bases tradicionales". Los bailarines, dijo, dominaban la técnica clásica pero "saben moverse en el escenario con cualquier música incluyendo el a go-go", pues habían perdido "el miedo" a apartarse de la línea estética tradicional. Todos eran jóvenes y creaban su propio estilo dentro del grupo: Ruth Noriega, bailarina y maestra de la compañía; Elsa Recagno, bailarina y *régisseur*; Carlos López, ex integrante del Ballet de Cámara y del Ballet Nacional de Cuba; Guillermina Sánchez, ex integrante del Ballet Clásico de México; Ricardo Riebeling, proveniente de la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana y el BFM; Tania Álvarez, también del Ballet Clásico de México y entrenada en Edimburgo; Marisela Acosta, ex bailarina del Ballet de los Cinco Continentes; Patricia Romero, graduada en la Escuela del Ballet Siglo XX en Bruselas; Dante Palomino, ex integrante del BFM, y Enrique Constante, ex solista del Ballet Nacional Ecuatoriano.

Todos, aseguró Happee, bailaban "como un hombre o como una mujer" y no como hada de azúcar o príncipe azul: no eran "figuras estereotipadas del ballet, sino verdaderos artistas expresándose

[375] *Ibidem*.
[376] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 11 de junio de 1971.
[377] "*Intermezzo* con el Ballet Clásico 70", en *El Heraldo de México*, México, 8 de julio de 1971.

en todas sus formas".[378] En otra entrevista, Happee señaló la importancia de fortalecer a esos bailarines y no traer extranjeros;[379] en otra más, dijo que las bailarinas del ballet contemporáneo representaban a una

> heroína común, que no es ni reina ni hada, y vive un drama con un hombre que no es ni duende ni rey ni príncipe encantado. Este ballet se ha democratizado, se ha hecho pueblo. Interpreta la vida en ámbitos asequibles. Acepta los embates de todos los días y le abre la puerta a los sueños de todas las noches. Es suelto en sus actitudes, desembarazado en sus ademanes, plausible en todas sus evoluciones. A veces llega al abstraccionismo, pero aun en este caso únicamente busca ilustrar las posibilidades plásticas del cuerpo humano, por medio de la riqueza de la composición.[380]

Así como el Taller Coreográfico de la Universidad recibía atención médica y un alimento diario de la UNAM, los bailarines del Ballet Clásico 70 (quizá especialmente los varones, debido a la nota publicada en julio de 1971, ya citada[381]) seguían una dieta fijada por "un especialista". Patricia Aulestia se refirió a ella: "aun cuando abundante, no tiene resultados contraproducentes. Debemos seguirla para tener un cuerpo hermoso y apto para cumplir con las diversas técnicas que utiliza una bailarina". Acerca de su permanencia en la compañía mexicana, explicó que el Ballet Nacional de Ecuador que dirigía se había desintegrado por razones económicas y políticas, y varios de sus compañeros se encontraban en México: Enrique Constante en el Ballet Clásico 70, y Amparo Cuadrado y Cecilia Lobatón en la ADM.[382]

Mary García Aguilar escribió sobre la vida cotidiana de los bailarines de la compañía. Uno de los aspectos centrales era precisamente la dieta que, según su nota, era de cinco comidas diarias; además abordó la rutina de entrenamiento y los ensayos, la indumentaria de los bailarines, el maquillaje que utilizaban para escena y la competencia entre compañías como un "deseo de superación".[383]

En julio de 1971 el Ballet Clásico 70 participó en el I Festival Internacional de Danza del INBA; en agosto actuó en los Domingos Populares de la Cultura (con localidades de dos pesos y niños

---

[378] Nellie Happee en Alicia Gutiérrez, "Danzar en la punta de los pies o descalzos, pero danzar", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1971, pp. 1 y 8.
[379] Marco Antonio Acosta, "Entrevista con Nellie Happee. Directora del Ballet Clásico 70", en *El Día*, México, 16 de julio de 1971.
[380] Nellie Happee en Armando Carlock, "Diálogos y personas. Nellie Happee", *op. cit*.
[381] Felipe Cazón Arriaga, "El Ballet Clásico 70, en el Festival Internacional de Danza", en *El Día*, México, 17 de julio de 1971.
[382] Graciela Mendoza, "Patricia Aulestia y los nuevos caminos del ballet", en *Diario de la Tarde*, México, 13 de julio de 1971.
[383] Mary García Aguilar, "El ballet: pasión", en *El Heraldo de México*, México, 5 de septiembre de 1971, p. 11-C.

dos por uno), con *Mozartiana*, *Dúo posible número 2*, *Juegos*, *Intermezzo*, *Dueto* y *Screenplay*, programa transmitido por el Canal 11.[384]

Ese programa, que casi idéntico se presentó en el IV Festival Internacional de Música en Puebla, se ponía los viernes en el Teatro del BFM y fue considerado de “gran calidad estética” por Ricardo Mungarro. *Mozartiana* le parecía una obra con “mensaje alegre y optimista” dentro de la danza clásica tradicional; *Dúo posible* era un “diálogo de amor” con “movimientos plásticos de tipo clásico, pero con una definida proyección hacia lo moderno” y muy bien ejecutado por Guillermina Sánchez y Ricardo Riebeling; *Juegos* era un “número introspectivo” en el que se sugerían “motivos infantiles” y estaba “estupendamente bien danzado por Aulestia, Carlos López, Onésimo González, Riebeling y Enrique Constante”; *Intermezzo* era un “dechado de finura y delicadeza” que respetando los cánones tradicionales tenía “proyección contemporánea”, aunque fallaba en la iluminación; el “extraordinario” *Dueto* “fascinó al público”, así como los bailarines Tania Álvarez y Onésimo González, y *Screenplay* era un “espectáculo brillante y novedoso”.[385]

En noviembre de 1971 el Ballet Clásico 70 estrenó, en los Domingos Populares de la Cultura, *La favorita* (divertimiento del tercer acto de la ópera de Donizetti), con coreografía de Happee y Tulio de la Rosa, además de reponer *Ángeles barrocos, Adagio, Mozartiana, Fix me* e *Intermezzo*.[386]

En ese mismo mes el grupo se fue de gira a Ciudad Mante, Ciudad Victoria y Tampico, invitado por el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Tamaulipas; en diciembre contrató a Jermán Silva como coreógrafo, luego de los desacuerdos de éste con Job Sanders y la compañía oficial del INBA.

El propósito del chileno era montar una obra dramática basada en una leyenda de su país, además de trabajar con un *collage* de música latinoamericana que Aulestia presentaría en el próximo Festival de la Canción de Aguas Dulces, en Perú. Sobre sus declaraciones pasadas y el conflicto en el INBA, afirmó que no quería enfrentamientos y que si había dicho que los norteamericanos y europeos deben dirigir sus compañías y los latinoamericanos las suyas es porque cada uno tiene sus formas de expresión, sueños, manifestaciones culturales, constitución física, raíces y proyecciones.[387]

En febrero de 1972 el Ballet Clásico 70 abrió sus funciones dominicales en el Teatro Hidalgo del IMSS, cuya Jefatura de Servicios y Prestaciones Sociales estaba a cargo de la poetisa Griselda

---

[384] “El Ballet Clásico 70 en Domingos Populares de la Cultura”, en *El Día*, México, 27 de agosto de 1971.
[385] Ricardo Mungarro, “Rapsodia. Función del Ballet Clásico 70”, en *La Prensa*, México, 30 de agosto de 1971.
[386] “*Divertimento* del Ballet Clásico 70 en el Teatro del Bosque”, en *El Sol de México*, México, 14 de noviembre de 1971.
[387] “Afirma el chileno Jermán Silva: Más allá del compromiso del arte dancístico, Latinoamérica debe ir hasta llegar al hombre”, en *Excélsior*, México, 22 de diciembre de 1971.

Álvarez. Presentó el repertorio *Ángeles barrocos*, *Mozartiana*, *Dueto*, *La favorita*, *Dúo posible número 2* e *Intermezzo*, y las consabidas Introducciones poéticas, a cargo de Alejandro Quijano.[388]

El grupo dio varias de sus funciones permanentes en el Teatro del BFM para el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), cuya coordinadora de Acción Femenil había obtenido un descuento especial para maestros. Era parte del esfuerzo del grupo, que invitaba a instituciones culturales, sindicatos, centros artísticos, escuelas de danza, etc., a organizar funciones a precios populares.[389]

Ese mes también se incorporó el maestro huésped Fedor Lensky, quien daba clases de técnica, puntas, *pas de deux* y danzas de carácter. En marzo se estrenó *Forastero* de Jermán Silva, basada en la leyenda chilena Las tres Pascualas (m. procesada por Rocío Sanz, vest. Silva), con dos repartos: Ruth Noriega, Guillermina Sánchez, Marisela Acosta y Carlos López, y Tania Álvarez, Elena Carter, Patricia Aulestia y Roberto Sánchez.[390] Además, bailaron *La favorita*, *Dúo* (c. Alvin Ailey), *Dueto*, *Mozartiana* e *Intermezzo*.

Sobre el estreno Luis Bruno Ruiz opinó que “fue un encuentro con un estilo y un sentimiento de profundo sello latinoamericano, ejemplo para otros artistas de este continente”; era una danza sin “alarde” técnico ni “contorsiones”, todo estaba dicho con “naturalidad” y en “términos profundamente humanos”. Sobre *La favorita* consideró que Happee demostró su “gran conocimiento de la danza escénica y lo que es un espectáculo con positiva fuerza de comunicación”.[391]

También en marzo de 1972 el Ballet Clásico 70 presentó en ensayo sus nuevas obras, esta vez de Michael Uthoff. Nacido en Chile, hijo de los fundadores del Ballet Nacional de su país, con estudios en la Julliard School, el American Ballet Theatre y la escuela de Martha Graham, era fundador del Ballet Royal de Winnipeg y un reconocido coreógrafo.[392] Sus obras para la compañía mexicana fueron *Concerto grosso* (m. Vivaldi, vest. David Antón, iluminac. Leonardo Peláez) y *Atardecer* (después *Crepúsculo*, m. Satie en arreglo de rock, iluminac. Peláez), con los bailarines Elena Carter, Onésimo González, Marisela Acosta, Tania Álvarez, Patricia Aulestia, Ruth Noriega,

---

[388] F.M.G., “Ritmo y coreografía”, en *El Nacional*, México, 26 de febrero de 1972.

[389] “Ballet para el IMSS. Funciones especiales dominicales del Clásico 70”, en *Cine Mundial*, México, febrero de 1972, p. 12.

[390] “Estreno del Ballet Clásico 70”, en *Cine Mundial*, México, 3 de marzo de 1972, pp. 2 y 3.

[391] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 14 de marzo de 1972, p. 24.

[392] “Michael Uthoff dirige el Ballet Clásico 70”, en *Avance*, México, 25 de marzo de 1972, p. 4.

Guillermina Sánchez, Ricardo Riebeling y Roberto Sánchez.[393] El coordinador técnico de la compañía era Claudio Goeckler, quien hasta entonces había cumplido esa función en el Taller Coreográfico.

La incorporación de las nuevas coreografías de Uthoff y Silva, luego de haber mantenido el mismo repertorio por un año, fue importante para el Ballet Clásico 70; inclinaron su línea "hacia obras de mayor abstracción y audacia temática".[394]

Unos días después de la función-ensayo, el Ballet Clásico 70 viajó a Quito, Ecuador, a participar en los festejos del Sesquicentenario de la Batalla de Pichencha. Causó buena impresión en las cinco funciones ofrecidas en los teatros Bolívar y Sucre, con *Ángeles barrocos*, *Adagio*, *Dúo*, *Mozartiana*, *Dúo posible número 2*, *Intermezzo*, *Screenplay*, *Dueto*, *La favorita*, *El forastero*, *Concerto grosso* y *Crepúsculo*. Un cronista afirmó que "una especie de alegría y libertad" eran las "notas características" del grupo; sus bailarines eran "muy técnicos, profesionales a pesar de su juventud" y sus coreografías, "variadas y sugestivas". Se refirió a *Ángeles barrocos*, "un Vivaldi deliciosamente bailado" donde se descubrían elementos del folclor americano en su "extraordinaria riqueza de pasos y juegos"; *Intermezzo* buscaba la síntesis de la danza clásica y contemporánea, pero "inevitablemente" recordaba a *West Side Story* y había servido para que la ecuatoriana Patricia Aulestia se mostrara "en plenitud de forma y brillo"; *Crepúsculo* contaba con Elena Carter y su "admirable cuerpo de ballerista" y Onésimo González, de "gran expresividad corporal"; *El forastero* era un "ballet-teatro expresionista muy vigoroso" y crudo, con los "espléndidos" bailarines Ruth Noriega, Guillermina Sánchez, Tania Álvarez y Ricardo Riebeling; *Dúo* tenía un carácter "casi sacro y elemental y gran belleza plástica" y estaba muy bien bailado por Noriega y González, quienes también destacaban en *Adagio*.[395]

En julio de 1972, el Clásico 70 preparaba el estreno de *Letanía erótica para la paz*, basada en un poema de Griselda Álvarez, así como la grabación en video de todo su repertorio por el Canal 13 de televisión. Se incorporaba al trabajo la bailarina Aglaé Verni, quien había estado becada en el Royal Ballet de Londres.[396] En agosto el grupo fue programado en escenarios "insólitos", como el Castillo de Chapultepec y el Museo Nacional de Antropología.[397] Y en septiembre inició sus presentaciones en los

[393] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro del BFM, México, 29 de marzo de 1972.
[394] Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, CENIDI Danza, INBA, México, 2000, p. 139.
[395] Hernán Rodríguez Castejo, "Deliciosas veladas nos ha dado el Ballet Clásico 70", en *El Tiempo*, Quito, Ecuador, 2 de mayo de 1972.
[396] "Ballet en 13 visión" y "Con una maleta llena de experiencias regresó Nellie Happee de Nueva York", en *Cine Mundial*, México, 24 de julio de 1972, pp. 12 y 20.
[397] "Nuevos escenarios para el Ballet Clásico 70", en *El Día*, México, 17 de agosto de 1972.

Domingos Populares de la Cultura en el Teatro de la Danza, el primer domingo de cada mes, con el repertorio *Mozartiana*, *Fix me*, *La favorita*, *Crepúsculo* y *Screenplay*.

Nellie Happee explicó que su interés era dar funciones populares en la ciudad de México y en provincia estableciendo circuitos con universidades, casas de cultura y asociaciones, con el fin de llegar sobre todo a la juventud. Señaló que dentro del grupo (formado por ocho mujeres y cuatro hombres) nadie tenía preponderancia; que en el ballet moderno que practicaban el cuerpo era más expresivo y que las obras preferidas del público eran *Aguafuerte* de Gloria Contreras, "a pesar de ser una obra bastante abstracta" y *Ángeles barrocos*, que aunque basada "en el barroco español, transporta a la época contemporánea ya que los ángeles de la obra tienen botas". Los doce integrantes eran Ruth Noriega, Guillermina Sánchez, Elena Carter, Elsa Recagno, Marisela Acosta, Maclovia Carrión, Victoria Larrauri, Aglaé Verni, Carlos López, Onésimo González, Ricardo Riebeling y Roberto Sánchez.[398]

La opinión de Raquel Tibol sobre esa "salida" del Ballet Clásico 70 del Teatro del BFM fue muy positiva, pues la veía como una posibilidad, junto con la "reparación de repertorio" y la preparación de estrenos, de "rescatar su autenticidad". Y es que Tibol consideraba a Nellie Happee como "una coreógrafa de sutilezas sicológicas, sentido del espectáculo, capaz de combinar con amabilidad técnica clásica y moderna", cuya "vigilante honestidad artística" no comulgaba con las ideas del *show*. Estas últimas se le habían impuesto a Happee y su compañía por ser un grupo subsidiado y dirigido por Amalia Hernández. Estaban sometidos "a una especie de sonrisa a como diera lugar", a pesar de que "lo festivo no puede imponerse; como lo trágico o lo sentimental se logra por una particular disposición del creador. ¿Además, quién podría probar que las sonrisas acartonadas son cheques al portador para el éxito?".

Tibol también criticó que Hernández hubiera impuesto funciones sin intermedios y en su lugar presentara como "insulso relleno" las "introducciones poéticas" de Alejandro Quijano. Éstas y las sonrisas forzadas de los bailarines le impedían a Happee trabajar "con el viento a su favor"; sin embargo, el Ballet Clásico 70, compuesto por excelentes bailarines "con mucho amor a su profesión, podrá salir adelante y evitar que la sombra de doña Amalia y las recitaciones de Quijano terminen ahogándolo".[399]

---

[398] "Funciones populares para difundir la danza clásica y moderna, plan de Nellie Happee", en *Excélsior*, México, 9 de septiembre de 1972, p. 19.

[399] Raquel Tibol, "Ballet Clásico 70 busca fortalecerse", en *Excélsior*, México, 24 de septiembre de 1972.

En septiembre de 1972 Job Sanders colaboró de nuevo con el Ballet Clásico 70, reponiendo su obra *La trampa* (m. Paul Creaton), estrenada en 1962 con el Nederlands Dans Theatre. Los papeles de la pantera y el domador exigían "fuertes intérpretes", por lo que eligió a Elena Carter y a Ricardo Riebeling.[400] En diciembre estrenó la obra con compañía mexicana, en el PBA.

Pocos días después la directora administrativa del BFM, Irma García Lázaro, anunció que el Ballet Clásico 70 había sido invitado a una larga gira por universidades de Estados Unidos, al haber demostrado que era "un conjunto que interesa al público, ya que su éxito ha sido espléndido en la República de Ecuador y en sus participaciones en la provincia mexicana". Además, se difundirían sus grabaciones por Canal 11 y preparaban un espectáculo multidisciplinario (el basado en el poema de Griselda Álvarez).[401]

Como cada año, en las vacaciones de diciembre Nellie Happee viajó a Estados Unidos para buscar maestros y bailarines para la escuela y compañía, que ayudaran en su intención de evolucionar en la técnica clásica en el país;[402] a su regreso la compañía continuaría con su trabajo.

## 2. Taller Coreográfico de la Universidad

Desde enero de 1971 se empezó a promover el Taller Coreográfico de la UNAM con miras en su debut. Ese mes se sumaron al pequeño grupo la bailarina Alicia Colino, proveniente del Teatro Municipal de Río de Janeiro; Robert Blankshine de la Ópera de Berlín y Diego Alberto del Ballet Nacional Chileno. Para su función inaugural en marzo el Taller preparaba dos programas con obras de su directora Gloria Contreras,[403] quien acababa de recibir (junto con Nelsy Dambre) el Premio 1970 de la Unión de Cronistas de Teatro y Música por su trabajo en la danza.[404]

Manuel Blanco, colaborador y admirador del grupo, escribió sobre los propósitos del Taller Coreográfico, el cual venía a "llenar un vacío en la danza mexicana" con su propuesta renovadora, cuya raíz estaba en

> la tradición del ballet ruso, y concretamente de los coreógrafos que a principios de siglo invadieron la escena y que culminaron con Balanchine [...] De la danza neoclásica, Gloria Contreras ha hecho un

[400] "Job Sanders. Uno de los coreógrafos de talla internacional", en *Cine Mundial*, México, septiembre de 1972, p. 12.
[401] "Ballet Clásico 70", en *La Prensa*, México, 10 de diciembre de 1972.
[402] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 26 de diciembre de 1972.
[403] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. La danza en México", en *El Nacional*, México, 22 de enero de 1971, 2a. secc., p. 5.
[404] El premio se dio en diciembre de 1970. En Luis Bruno Ruiz, "Danza. Balance de 1970", en *Revista Tiempo*, México, 4 de enero de 1971, p. 55.

arte con fisonomía propia. Por un lado, agregar al caudal clásico el movimiento moderno del torso, lo que produce nuevas formas geométricas, líneas contrastadas y en síntesis, una nueva visión de la danza. De otra parte, iniciar un proceso en que los elementos superfluos o aleatorios van siendo discriminados hasta lograr coreografías "desnudas", esto es, que son capaces de valer por sí mismas, independientemente de luces, vestuario o escenografía. Y alternándose de un modo sistemático dos elementos conceptuales: la tradición y la contemporaneidad. Ruptura de la tradición enfermiza e integración de la danza a una nueva expresión. Preocupación al mismo tiempo por la tradición cultural propia y las experiencias aportadas por otras culturas. Preocupación por el hombre contemporáneo y por el mexicano de esta hora.[405]

Para la formación del Taller Coreográfico fue decisivo el apoyo de Leopoldo Zea (director general de Difusión Cultural de la UNAM), Eduardo Mata (jefe de su Departamento de Música) y Enrique Velasco Ibarra (secretario general auxiliar de la Universidad). En febrero se anunciaron sus primeras funciones en el Teatro Jiménez Rueda, que serían en marzo, luego en Ciudad Universitaria y a finales de año con la Orquesta Sinfónica de la Universidad, dirigida por Mata.[406]

El apoyo que la Universidad Nacional brindaba al Taller Coreográfico consistía en los sueldos, gracias a los cuales los bailarines estarían "bien pagados", además de que, según Gloria Contreras, "la UNAM nos da una comida diaria, científicamente balanceada, y nos hace un examen médico trimestral. Un bailarín es un atleta y se desgasta tanto física como emocionalmente. Por esto debemos estar siempre preparados contra nuestro peor enemigo: la enfermedad". Por cierto que en esos momentos Contreras sufría la luxación de un pie; sin embargo, se sentía optimista, esperaba que el nuevo grupo fuera permanente y creciera con diez elementos nuevos.[407]

La campaña publicitaria que se hizo alrededor del lanzamiento del Taller y su directora fue intensa. Además de promover sus futuras funciones, en diversas ocasiones se entrevistó a Contreras, quien en febrero le explicó a Blanca Sevilla su intención: convertir a su compañía en una representante de México en el mundo que ganara premios y prestigio para el país, aunque lo fundamental era formar un público nacional dancístico, con el apoyo de la UNAM y la programación de funciones para todo tipo de personas, a precios populares (un peso la entrada).

Para ella, las grandes compañías de ballet aún tenían repertorios donde el artista se veía lejano, con obras bellas pero irreales, pobladas de cisnes y sílfides; en cambio, el Taller quería al bailarín real,

[405] Manuel Blanco, "Segunda Temporada Universitaria. El Taller Coreográfico I", en *El Nacional*, México, 9 de marzo de 1972, p. 2.
[406] "Programa del Taller Coreográfico de la UNAM. Danza con obras de Henze, Varèse y Pergolesi en marzo próximo", en *Excélsior*, México, 21 de febrero de 1971.
[407] Cristina Puga, "La UNAM cuenta con un selecto grupo de baile. La famosa coreógrafa Gloria Contreras impulsará la danza en México con figuras internacionales", en *Novedades*, México, 11 de abril de 1971.

con quien el público pudiera identificarse. A diferencia del automatismo que en general encontraba en la danza, debido a la importancia dada a la técnica, que convertía a los bailarines en "computadoras, pedazos de algo inanimado, copias de otro", su grupo estimulaba "lo interno del bailarín, lo diferente" de cada uno y promovía una danza hecha "con el pensamiento, por una idea, en una atmósfera que motiva la acción". Dijo que ella bailaba para "expresar amor, dolor, rebeldía u odio": "lo primordial", y no por la técnica ni por el deseo de "hacer algo lindo".

Sus obras, explicó, no seguían un argumento, eran danza por la danza misma, "que nunca deja de ser humana y proyecta atmósfera poética", y que poseía sus especificidades y autonomía, pues si no podía expresar lo mismo que la literatura, ésta tampoco podía expresar lo mismo que la danza.

Además, Contreras dio su visión de la danza mexicana. El Ballet Clásico de México, con el que había trabajado en varias ocasiones, le parecía una "compañía triste", carente de una cabeza y siempre "bajo la guía de muy diversos criterios", lo cual había frenado su desarrollo e impedido alcanzar el nivel artístico debido:

Y es que el ballet clásico es lo más difícil porque uno se enfrenta a los grandes problemas de la comparación. Cuando se baila algo que una inventa, que nadie más en el mundo lo hace, se tienen defensas poderosas, se crea para la habilidad existente en ese momento, para el talento existente, usando lo positivo y descartando. Pero si un ballet clásico intenta tener obras de repertorio tradicional como *Sílfides*, siempre hay comparación con los daneses, los rusos, y la producción demanda más dinero [...y] más virtuosismo técnico. Esa rama del ballet no se salva con temperamento, con vivencias, con humanidad.

Creo que el Ballet Clásico de México ha escogido lo más difícil por un lado y que les ha faltado orientación, que desgraciadamente se consume en la poca creatividad del grupo. Es un conjunto que no crea, que destruye mucho de lo real, de las cualidades artísticas, de los elementos, que se consume en la agonía de no hacer nada o de hacer muy poco, de hacer una función al año, de hacer funciones repetidas de la misma obra. [...] No hay grandes anhelos y la gente muere.

Sobre la danza moderna mexicana afirmó que "se defiende en el mundo"; el Ballet Independiente era un grupo homogéneo, con convicción y una meta común, lo mismo que el Ballet Nacional, o incluso la solista Sonia Amelio, "quien hace una danza nueva, integrada para muchos públicos".

En cuanto a la danza folclórica, Contreras dijo que "México ha ganado una gran cosa con Amalia Hernández": la divulgación del país por medio de su *show*, que no era folclor, sino "un espectáculo fabuloso". Aparte, el BFM había dado "plazas a miles de estrellas, ha hecho un público. Creo que Amalia es una mujer muy útil para nuestro país, que no sólo se ha quedado con el folclor sino que está abriendo nuevas brechas a la danza a través de la entrada que recibe en su espectáculo", refiriéndose al Ballet Clásico 70 y las demás actividades promovidas por ella.

Contreras también habló sobre personalidades de la danza moderna mexicana como Carlos Chávez, Miguel Covarrubias, Anna Sokolow y Waldeen, y del vacío de liderazgo en el campo cuando los dos primeros salieron del INBA (1952). Por una "diversificación del poder" habían surgido muchas pequeñas cabezas que no lograban aglutinar a las demás, hasta que "vino un disparo de pólvora en muchos cartuchos y se eliminó el movimiento a sí mismo". De ese grupo original, dijo Contreras, surgió el Ballet Nacional, que si aún se mantenía era debido al respeto que sus integrantes le guardaban a su directora: "creo que a pesar de que es un grupo democrático, entre todos se ejerce la autoridad y opinión, y todos son tomados en cuenta, existe la idea de respeto a Guillermina".[408]

Otra entrevista a Gloria Contreras, la de Ana María Longgi, sirvió para que la coreógrafa hablara sobre el significado profundo que le daba a su arte. Confesó que "sólo la música y la danza me hacen ver a Dios" y definió sus conceptos de danza, estética y antiestética:

> Cuando bailo, lloro, vibro. Grotowsky y yo buscamos lo mismo. Él va en pos de un teatro pobre en elementos espectaculares y despojado de artificialidad, donde el valor está en la creación que el hombre hace de un instante. Esta misma definición se aplica a la danza que hago. [...]
>
> Creo que los conceptos de estética y antiestética son como los de la moral. Cada quién arma la suya de acuerdo con su poder creativo y con lo que quiere decir. Por lo mismo, el juicio estético sobre un bailarín y en este caso concreto sobre mi persona, es muy relativo. Las formas que adopta el cuerpo de un bailarín son producto externo de un elemento subjetivo absolutamente personal e intransferible. Por ello considero que la estética y la antiestética se justifican por el objetivo de la creación y no por ser simplemente estética o antiestética.

Además, explicó por qué el Taller Coreográfico estaba compuesto mayoritariamente por extranjeros: en México no había bailarines. Había publicado una convocatoria en los periódicos solicitando a diez y sólo cinco se habían presentado, de quienes aceptó a Raúl Aguilar y Cristina Gallegos.

Pregunta obligada nuevamente fue su opinión sobre el BFM. Contreras respondió lo mismo que antes, ahora aclarando que no pretendía atacar a Amalia Hernández al decir que su trabajo era un *show*, lo cual respetaba, al igual que a "Roberto y Mitzuko, por ejemplo, porque han cultivado un género diferente en la danza".[409]

Fechado el 4 de marzo de 1971 se publicó un cartel con motivo de la presentación inaugural del Taller, donde se anunciaban las funciones del 4, 6, 11 y 13 de marzo, que se darían en el Teatro

---

[408] Gloria Contreras en Blanca Sevilla, "Ellas. Gloria Contreras, directora del Taller Coreográfico", en *El Heraldo de México*, México, 25 de febrero de 1971, p. 6-C.

[409] Gloria Contreras en Ana María Longgi, "Viernes en el arte", en *El Heraldo de México*, México, 19 de marzo de 1971, p. 4.

Jiménez Rueda, organizadas por la Dirección General de Difusión Cultural y el Departamento de Música de la UNAM, y el Departamento de Danza del INBA.

Los integrantes eran el uruguayo Claudio Goeckler como director técnico administrativo, diseñador y acompañante musical; la maestra de ballet Artemisa Pedroza, ex bailarina del Ballet de Cámara y del Ballet Clásico de México con estudios en la Escuela de Balanchine de Nueva York y del método soviético de ballet en Leningrado; el bailarín mexicano Raúl Aguilar, formado en la ADM y con experiencia en compañías mexicanas de danza clásica, contemporánea y folclórica; el bailarín uruguayo Diego Alberto, ex integrante del Ballet de Sodre y del Ballet Nacional Chileno; la bailarina norteamericana Ann Axtmann, con estudios en el American Ballet Center de Nueva York y ex integrante del City Center Joffrey Ballet, el American Ballet Theatre y la Gloria Contreras Dance Company de Nueva York; la bailarina brasileña Alicia Colino, con estudios en la Escuela del Teatro Municipal de Río de Janeiro, a cuyo Ballet se integró como primera bailarina luego de tomar cursos de perfeccionamiento en Nueva York; la joven bailarina mexicana Cristina Gallegos, con estudios en la ADM y ex integrante del Ballet Clásico 70; la norteamericana Janet Panetta, formada con Margaret Craske y Antony Tudor y ex integrante del Metropolitan Opera Ballet de Nueva York y el American Ballet Theatre, y la también norteamericana Susana Pedrick, con estudios con Mary Sisom y María Nevelsky, ex integrante de la Gloria Contreras Dance Company de Nueva York y otras compañías.[410]

Gloria Contreras era bailarina, maestra, coreógrafa y directora de diversas compañías; había montado obras para más de quince en varios países; había tenido ocho temporadas con su grupo en Nueva York, y varias de sus obras eran ampliamente conocidas por el público y la crítica mexicanos, gracias a que las habían bailado el Ballet Concierto de México, el Ballet de Cámara, el Ballet Clásico de México y hasta el Ballet Nacional.

Debido a la lesión de Contreras esas funciones se pospusieron para abril, cuando en el programa de mano apareció un texto firmado por Leopoldo Zea explicando que con el apoyo brindado al Taller se quería "hacer patente la importancia que tiene la experimentación coreográfica en el desenvolvimiento de nuevas formas expresivas en el mundo de la danza". En el Taller se unían "la riqueza formal de la danza clásica y las innovaciones técnicas de la danza moderna", y con él, la UNAM quería "acercar a los jóvenes universitarios a formas genuinas de experimentación y creación artística". Su directora era Gloria Contreras por "la seriedad profesional, la sólida formación coreográfica, sensibilidad y conocimientos musicales" que poseía, lo que permitiría lograr el objetivo

[410] Cartel de la presentación inaugural del Taller Coreográfico de la Universidad, UNAM, México, 4 de marzo de 1971.

del grupo: “dejar formas anquilosadas y buscar nuevos caminos expresivos en los que música, movimientos y valores significativos entran de lleno en el mundo contemporáneo”.

Finalmente debutaron el 22 de abril de 1971 con dos programas, que incluían las obras, todas con coreografía de Contreras e iluminación de Goeckler, *Interludia* (m. Hans Werner Henze); *Danzas para mujeres* (m. Juan Bautista Pergolesi, vest. Marco Correa); *Integrales* (m. Edgar Varèse, diseño Julián Pablo); *Huapango* (m. Juan Pablo Moncayo); *El mercado* (m. Blas Galindo, diseños Goeckler); *Vitálitas* (m. Dickinson, vest. Contreras), y *Cantabile* (m. Tchaikovski, vest. Goeckler).

A un mes del primer programa publicado ya sucedían los cambios en el Taller Coreográfico: Susana Pedrick había salido del grupo; Colombia Moya se había incorporado como encargada de prensa y relaciones públicas; Griselle Lezama, con estudios con Contreras, era bailarina aprendiz; el brasileño Armando Nesi, ex integrante del Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro, era parte del elenco (había llegado al país a principios de abril[411]); Janet Panetta y Artemisa Pedroza eran las maestras del grupo.

Los patrocinadores del Taller eran la Compañía Mexicana de Aviación, S.A.; Productores Unidos, S.A.; Necchi Mexicana, S.A.; Empresa de Construcciones Generales, S.A.; Carmen R. viuda de Contreras; Jaime Farell, y el Centro Universitario Cultural.[412]

Las opiniones sobre la primera presentación del Taller Coreográfico fueron muy elogiosas. David Negrete habló de su “extraordinario éxito” y de sus “espléndidos entes artísticos”: en *Interludia* la coreógrafa había sabido “servirse” de la música para formar “unidades de gran vitalidad”; *Danzas para mujeres* decaía un poco en la parte central pero los primeros fragmentos y el final eran brillantes; *Integrales* era lo más “consistente”, pues reunía “las características más representativas de nuestro tiempo y el impresionante poder creativo de Gloria Contreras o sea, que música y movimiento dancístico marchan de tal manera en armonía, que no puede resultar otra cosa que arte en el más alto nivel”, y *Huapango* era una obra “amable” y “ligera” en la que con sólo cuatro bailarines se llenaba el foro.

Para Negrete el Taller era una gran compañía de solistas acoplados, todos bailarines sobresalientes. Contreras tenía una expresión facial y corporal que “llega por momentos a ser genial”; Ann Axtmann y Janet Panetta eran “excelentes” y “sobre todo, una joven de gran talento que es

[411] Así lo anunció Gloria Contreras en “El bailarín Nesi vendrá a México”, en *El Universal*, México, 28 de marzo de 1971, p. 8.

[412] Programa de mano de función inaugural del Taller Coreográfico de la UNAM, UNAM-Difusión Cultural-Departamento de Música e INBA-Departamento de Danza, Teatro Jiménez Rueda, México, 22, 24, 27 y 29 de abril.

Cristina Gallegos". Acerca de los varones opinó lo mismo: Diego Alberto poseía "vigor en la realización y poder interpretativo excelente" y el mexicano Raúl Aguilar había bailado "espléndidamente". Por todo ello, el cronista consideró que dentro del "inexistente movimiento musical de nuestro país", el Taller tendría un importante peso en la vida artística de México.[413]

En una siguiente entrevista en la prensa, Gloria Contreras habló (como lo habían hecho por lo menos Miguel Bueno, Clementina Otero y Laura Urdapilleta) de su intención de llevar su danza al pueblo, por lo que le interesaba programar funciones para escolares, obreros y campesinos; tanto estudiantes como intelectuales podían entender su trabajo.[414]

En junio el Taller Coreográfico estaba de vuelta en el Teatro Jiménez Rueda,[415] además de presentarse en el Centro Deportivo Israelita y en julio, en la Casa del Lago con sus trabajos de "creación-interpretación simultánea de música y danza" con el Grupo Quanta.[416]

Manuel Blanco entrevistó a Cristina Gallegos, a quien Gloria Contreras había descrito como "una gran artista" poseedora de "la imaginación, ritmo y vocación" requeridos: "una fanática como yo. Para ella, su contacto con el mundo es la danza: a través de ella comunica y encuentra". Sobre el trabajo de improvisaciones que realizaban en conjunto el Taller y Quanta, Gallegos señaló que era importante porque sensibilizaba a los bailarines. Para ella, mente y cuerpo podían llegar a estar más alertas, lo que se reflejaba en las obras establecidas, "dando a la interpretación de la danza un toque diferente y una vitalidad constante".[417]

Blanco festejó enormemente ese espectáculo, al que llamó "inusitado" por su "intercomunicación profundísima" entre los músicos, los bailarines y el público. Habían participado Quanta, integrado por Mario Lavista, Antero Chávez, Juan Herrejón y Nicolás Echeverría, y sólo los bailarines mexicanos del Taller: Gloria Contreras, Cristina Gallegos, Griselle Lezama y Raúl Aguilar. Ofrecieron un concierto "donde las motivaciones más profundas del ser humano pudieron expresarse abierta e incondescendientemente". Para Blanco esa búsqueda era "la clave del arte contemporáneo"

---

413 David Negrete, "De música y danza. Taller Coreográfico de la Universidad", en *El Heraldo de México*, México, 24 de abril de 1971.
414 Nidia Marín, "Llevaremos el ballet a todo el pueblo: Gloria Contreras", en *El Universal*, México, 30 de abril de 1971, pp. 1 y 7.
415 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 11 de junio de 1971.
416 Nota de pie de foto en *Excélsior*, México, 15 de junio de 1971; y Suárez del Solar, "Teatro", en *Esto*, México, 14 de julio de 1971.
417 Cristina Gallegos en Manuel Blanco, "La bailarina Cristina Gallegos. De cómo amar el arte", en *El Nacional*, México, 23 de abril de 1971, p. 6.

por ser una creación efímera, improvisada e imprevisible, producto del "ejercicio colectivo"[418] (como en su momento había sido Danza Hebdomadaria).

En julio de 1971 el Taller participó en el I Festival Internacional de Danza del INBA, donde obtuvo muy buenas críticas. En su programa de mano se incluyó un texto de Gloria Contreras, en donde definió nuevamente su trabajo y conceptos:

He reunido en el Taller Coreográfico de la Universidad a un grupo de bailarines y técnicos que, como yo, creen en la danza como medio de comunicación. Para ellos la danza es más que una profesión, es un medio de vida que enseña a comprenderla. La técnica es el procedimiento para dominar el cuerpo y convertirlo en instrumento proyector del alma. Además de los ejercicios físicos que habilitan el cuerpo, creemos en la necesidad de sensibilizar las reacciones psíquicas y por medio de ejercicios, lograr que al ser sentidas sean proyectadas con toda su intimidad.

El bailarín del Taller Coreográfico de la Universidad debe hacer uso de sus vivencias, debe a través de la concentración, encontrar su yo y darlo al público.

A través de mi coreografía, quise volver a la danza en sí, eliminando todo aquello que la hacía débil. Evité seguir líneas literarias y exagerados efectos teatrales. Pedí a mis obras ser válidas aun desnudas. Conservé el sonido y el color dejando al bailarín la misión de expresarlo todo, sin ninguna ayuda externa. Al hacer un ballet, creo una sucesión de signos por medio de los cuales el bailarín descubre el "trance" que lo libera y lo revela al público. Este último se relaciona con el danzante entrando en la atmósfera creada.

La danza transmite emociones, impugna, remueve, tranquiliza. La coreografía puede ser juego intelectual, placer estético, medio para encontrar el alma, reprobación amarga. [...] Siempre ejecutada por el hombre y para el hombre es fuerza contra el alineamiento.

Taller Coreográfico de la Universidad quiere darse al público y encontrarse en él.[419]

Dentro del I Festival, Gloria Contreras dictó la conferencia "Diálogo sobre la danza", donde habló sobre la importancia del juego en la enseñanza de la danza, lo que permitiría cubrir los aspectos técnicos y la improvisación (que mantenía la espontaneidad y vitalidad al bailar). Sostuvo que la clase de técnica debía darse al aire libre para que los alumnos tuvieran contacto con la naturaleza. Definió al bailarín artista como "aquel que está en pleno dominio del yo, que puede usarlo como colaborador total en el producto artístico, porque ha dominado su vanidad y las fuerzas destructivas que ésta implica en la danza. Que es absolutamente sincero en la vida y que por lo tanto lo es en la danza, que baila para darse y para recibir la emanación que irradia de otros seres".

[418] Manuel Blanco, "Un espectáculo inusitado. Improvisación de la música y de la danza", en *El Nacional*, México, 17 de junio de 1971, p. 12.
[419] "Taller Coreográfico de la Universidad", en programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programa del Taller Coreográfico de la Universidad, 25 de julio de 1971 en el mismo Festival.

También habló sobre el procedimiento disciplinario para aprender la danza, señalando la importancia de la relajación, el desarrollo del ritmo interno del estudiante y los conocimientos de anatomía. Para hacer coreografía, había que conocer de música y pintura, pues las reglas de ambas eran esenciales y válidas en la danza.[420]

En octubre el Taller Coreográfico participó en el Programa de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, en el Teatro del Centro Universitario de Tampico y Ciudad Madero.[421] También en ese mes realizó su I Temporada Universitaria de Danza en el Teatro de Arquitectura en la Ciudad Universitaria. Presentó, todas de Gloria Contreras, *Eioua*, *Mercado*, *Vitálitas* y *Cantabile*, con los bailarines Raúl Aguilar, Diego Alberto, Alicia Colino, Gloria Contreras, Cristina Gallegos, Griselle Lezama, Armando Nesi y la talentosa Cora Flores,[422] recién incorporada.

En noviembre el Taller Coreográfico anunció su programa de trabajo para 1972, en el cual incluyó el objetivo de lanzar "una gran campaña" para interesar a los obreros en la danza, en este caso, los de la zona de Vallejo en la ciudad, "para ir creando un público que ahora no existe", lo que además era un ordenamiento de la UNAM, "llevar los beneficios de la cultura al pueblo de nuestro país".[423]

En diciembre el Taller entró en el PBA con dos estrenos de Contreras para ese grupo: *Isostasia* (1968) y *Concierto* (1967). Según la coreógrafa la danza no era sólo divertimiento, sino plantear problemas e impugnar; ése era el propósito de la primera obra, que se presentó ante la prensa. La música era de Eduardo Mata, "una partitura muy contemporánea que alude al hombre y al cosmos, a la materia en movimiento, a un cercano futuro tecnificado, a grandes acomodamientos telúricos, en los cuales el hombre, empero, es el centro". Por otro lado, *Concierto* era la primera obra de Contreras con música de Bach, creada como "síntesis del clasicismo" y "sucesión de ideas en movimientos, muy elaborados, muy estilizados, pero a la vez muy puros".[424]

Las funciones del Taller en el PBA el 11, 13, 14 y 16 al 18 de diciembre incluyeron las obras *La muerte de un cazador*, *Danzas para mujeres*, *Integrales*, *Huapango*, *Vitálitas*, *Interludio*, *Eioua*, *Cantabile*, *El mercado* y las dos ya mencionadas. Participó con el grupo la Orquesta Filarmónica de la UNAM, dirigida por Eduardo Mata. El Taller recibió apoyo del Patronato de Actividades Musicales de

[420] Gloria Contreras en Suárez del Solar, "Teatro. La danza es la mejor disciplina para el cuerpo", en *Esto*, México, 17 de agosto de 1971.
[421] Programa de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, volante, 25 de septiembre a 5 de octubre de 1971.
[422] "La primera temporada de danza del Taller Coreográfico de la Universidad", en *El Heraldo de México*, México, 22 de octubre de 1971.
[423] Humberto Musacchio, "La juventud dice: la cultura", *op. cit*.
[424] "Gloria Contreras afirma que la danza es „impugnación, enfrentamiento"", en *Excélsior*, México, 4 de diciembre de 1971.

la UNAM, presidido por Emilio O. Rabasa, y del Patronato del Taller Coreográfico de la UNAM (Guadalupe Porto de Affan, Productores Unidos, Alicia Espinosa, Jaime Farell, Carmen R. viuda de Contreras y La Latinoamericana Seguros de Vida, S.A.).

El elenco estaba compuesto por la directora artística y coreógrafa, Gloria Contreras; director técnico y administrativo, Claudio Goeckler; maestro de ballet, Armando Nesi; los bailarines Raúl Aguilar, Diego Alberto, Alicia Colino, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Griselle Lezama, Marcelo Muriagui y Armando Nesi; asistente de dirección artística, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras; asesor de la dirección técnica, Sergio Zapata; asistente técnico, Kleómenes C. Stamatiades; traspuntes, Consuelo Luna y Miguel Arnabal; realización de vestuario, Rosa María Vega y Hamilton; asistente, Amado Flores.[425]

En el contexto del conflicto del INBA y su compañía de ballet se abrió otro frente contra la institución, pues Contreras declaró que se estaban boicoteando las funciones a pesar de su "resonado éxito".[426] Denunció que si bien la sala estaba semillena, en taquilla se decía que las localidades se habían agotado y no se vendían más boletos; las funciones no se anunciaron en la cartelera del INBA y Eduardo Mata había comentado que el director del INBA ponía en duda la capacidad del Taller para sostener seis funciones en el PBA: "el maestro Mata está sumamente enojado con las especulaciones de Bueno".

El PBA se le rentó a la UNAM a la mitad del costo (2,500 pesos) como signo de cooperación, y eso había hecho creer a Gloria Contreras, quien además se decía amiga de Miguel Bueno, que "éramos patrocinados por el INBA. Pero la falta de promoción, de anuncios en los periódicos, las menciones sin crédito, nos hacen pensar que nosotros no somos un espectáculo que el INBA considere como propio" y sí un objeto de boicot del Instituto.[427] Esto ocasionó, según Eloísa R. de Baqueiro, que las funciones tuvieran "poco éxito".[428]

En esa ocasión Diego Alberto bailó a pesar de tener una grave lesión, por la que incluso tuvo que ser operado de los meniscos. También Contreras estaba lastimada de un tobillo, pero como la compañía era muy pequeña, nadie los podía sustituir y debían cumplir con las funciones. Por otra parte, el chileno declaró no estar de acuerdo con el trabajo de improvisaciones del Taller con el Grupo

[425] Programa de mano de la I Temporada Conjunta del Taller Coreográfico y la Orquesta de la UNAM, PBA, primer programa, México, 11 y 14 de diciembre de 1971.
[426] "Triunfa en Bellas Artes Gloria Contreras", en *Cine Mundial*, México, 13 de diciembre de 1971.
[427] Gloria Contreras en "Boicot en el INBA contra el Taller Coreográfico de Gloria Contreras", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 16 de diciembre de 1971.
[428] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El ballet y la danza en 1971", en *El Nacional*, México, 4 de enero de 1972.

Quanta; sin embargo, había disfrutado *Los cantos de Maldoror*, donde había líneas generales y cada bailarín creaba su personaje.[429]

Se refería al espectáculo "insólito" realizado por Gloria Contreras, José Antonio Alcaraz y Luis Herrera de la Fuente (m. Constant, textos Isidore Ducasse conde de Lautreámont, voz Miguel Flores) a finales de 1971. El Taller Coreográfico y la Orquesta Sinfónica Nacional habían creado "una comunión que sobrepasa las barreras de nuestro tiempo y las posibilidades de nuestra sensibilidad", presentada en la temporada de la Sinfónica en el PBA, luego de que Alcaraz lo viera en Italia y se lo comentara a los otros dos artistas. Busi Cortés afirmó que "el resultado fue un experimento cósmico de esos que pocas veces vemos en México" y comparó la mancuerna Contreras-Herrera con la europea Béjart-Henri.

La obra tenía cinco pasajes basados en la poesía desgarrada del autor de la literatura maldita del siglo XIX y traducidos a la danza por Contreras. Por la coherencia de sus elementos se había destacado *El hermafrodita*, donde Contreras y Raúl Aguilar representaban la dualidad femenino-masculino; también Diego Alberto se había desempeñado brillantemente.[430]

En febrero de 1972 el Taller participó en la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural de la UNAM en el Teatro de Arquitectura, con *El mercado*, *Isostasia* y *Huapango*, y los bailarines Gloria Contreras, Cristina Gallegos, Griselle Lezama, Cora Flores, Raúl Aguilar, Armando Nesi y Marcelo Murriagui.[431]

En marzo y abril se llevó a cabo la II Temporada Universitaria del Taller en el mismo foro, con un total de doce funciones. Presentaron dos programas con obras de Contreras e iluminación de Kleómenes Stamatiades. El primero, *Interludia*, *Danzas para mujeres*, *Isostasia* (m. Eduardo Mata) y *Huapango*; el segundo, *El mercado*, *Eioua* (m. G. de Machaut), *Integrales* y *Allegro*.

Había algunos cambios en la compañía, ahora formaba por la directora artística y coreógrafa Gloria Contreras; administradora y encargada de relaciones públicas Ana Helena Thierry; director técnico Kleómenes Stamatiades; maestro de ballet Armando Nesi; asistente de dirección Cristina Gallegos; asesora artística Margarita Contreras, y los bailarines Raúl Aguilar, Azucena Álvarez, Diego

[429] Manuel Blanco, "Entrevista con el bailarín Diego Alberto. Profesionalismo y talento", en *El Nacional*, México, 8 de enero de 1972.
[430] Busi Cortés, "Experimento cósmico. Música, danza y los *Cantos de Maldoror*", en *Novedades*, México, 4 de marzo de 1972.
[431] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de febrero de 1972.

Alberto, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Griselle Lezama, Marcelo Mirriagui y Armando Nesi, además de la gran bailarina recientemente incorporada, Aurora Agüeria.[432]

Manuel Blanco habló del "profesionalismo y calidad" de las obras, de la "capacidad técnica, sensibilidad y coraje" de los bailarines integrantes de una compañía nueva y de su habilidad para "comunicarse de verdad" con el público, haciéndolo "parte real, efectiva del espectáculo". Todo eso, dijo, se logró en la II Temporada del Taller, cuando se llenó el teatro, el grupo recibió ovaciones y organizó un debate con los espectadores (promovido desde su debut, ya era parte de las funciones). Este interés por relacionarse con el público nacía del objetivo que se había trazado el Taller: crear un público participativo.[433]

Siguieron funciones en la Facultad de Economía de la UNAM, la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y en Toluca, Guadalajara y Aguascalientes. Con sus propios recursos, el Taller dio una función en el patio de la cárcel de Tizapán en la ciudad de México, donde a pesar del calor los presos permanecieron atentos, con "los rostros hipnotizados, paralizados, con los ojos fijos en el inusitado espectáculo". Para ellos bailaron *La muerte de un cazador* (m. Gustav Mahler), *Danzas para mujeres*, *Integrales* y *Huapango*, según Contreras, "con gran emoción", y recibieron el respeto de los reclusos, quienes captaron "la esencia estética y humana" de las obras, aplaudieron y al final de la función tomaron parte en la plática. Según la coreógrafa, "el arte señala un bello camino para sembrar el bien y el amor en todas las gentes".[434]

En junio el Taller regresó al PBA y anunció una gira por ciudades sudamericanas y de Estados Unidos[435] que no realizó, aunque sí viajó a la República de El Salvador.

En doce fechas de julio de 1972, comenzando el día 7, el Taller tuvo otra temporada, esta vez junto con la Orquesta de Cámara de la UNAM, aunque dio algunas funciones con grabaciones. Por primera vez bailaron "estrenos mundiales" de otros coreógrafos: *Ejercicios* de Diego Alberto (m. Vivaldi) y *Danzas rumanas* de Cristina Gallegos (m. Bartok), además de los de Gloria Contreras *A dos* (m. Manuel Enríquez, dedicado al doctor Luis Carlos Guerrero) y *Adagio y fuga* (m. Mozart), los cuatro con diseños e iluminación de Stamatiades. El resto de las obras presentadas fueron *Eioua*, *La*

---

432 Programa de mano de la II Temporada Universitaria del Taller Coreográfico de la Universidad, Teatro de la Ciudad Universitaria (anexo a Arquitectura), México, primer programa 10 a 12 y 24 a 26 de marzo, y segundo programa 17 a 19 de marzo y 7 a 9 de abril de 1972.

433 Manuel Blanco, "Con el Taller Coreográfico. Sí hay público para la danza", en *El Nacional*, México, 12 de abril de 1972, p. 5.

434 Gloria Contreras en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de abril de 1972.

435 "El Taller Coreográfico de la UNAM actuará en Bellas Artes", en *Cine Mundial*, México, 31 de mayo de 1972, p. 8.

*muerte de un cazador*, *Danzas para mujeres*, *Cantabile* (m. Tchaikovski), *Vitálitas* (m. Peter Dickinson), *Allegro*, *Interludia*, *Isostasia*, *Integrales* y *Huapango*.

Los créditos y reparto del Taller eran: directora general Gloria Contreras; director técnico Kleómenes Stamatiades; maestros de ballet Diego Alberto y Mariano García; bailarines Raúl Aguilar, Aurora Agüeria, Diego Alberto, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos y Mariano García; asistente de la directora Cristina Gallegos; asesora artística Margarita Contreras; asistentes Gabriel Pascal y Amado Flores; narrador Claudio Obregón y textos Manuel Blanco. La Orquesta de Cámara, compuesta por trece músicos, era dirigida por Gerald Thatcher.

El Taller seguía trabajando con un presupuesto anual que le otorgaba la UNAM y el patrocinio de Productores Unidos, S.A., Alicia Espinoza, Guadalupe P. de Affan, La Latinoamericana Seguros de Vida S.A. y Jaime Farell.[436]

Contreras explicó que en *Adagio y fuga*, obra de conjunto que "llega a ser totalmente dramática, pero a través de la forma pura",[437] resumía sus trabajos anteriores. El hecho de que dos bailarines se iniciaran como coreógrafos en el Taller nacía de uno de sus objetivos: "fomentar el surgimiento de nuevos artistas, entre técnicos, bailarines y coreógrafos, como un medio para impulsar el arte de la danza en México".[438]

El 6 de octubre de 1972 se abrió la IV Temporada Universitaria de Danza del Taller Coreográfico en el Teatro de Arquitectura, con una duración de 9 semanas y 27 funciones. Se presentaron cuatro estrenos de Gloria Contreras, con los que se incrementaron a 19 las obras del repertorio del Taller: *Concierto* (m. Bach), *Opus 32* (m. Bruno Maderna), *Cantos* (m. Darius Constant, poesía Conde de Lautreámont, diseño Stamatiades), más otra sin título, que debía ser sugerido por el público luego de su estreno, y con música creada especialmente por Manuel Enríquez para Contreras.

*Concierto* con música de Bach se había estrenado en el PBA en diciembre anterior; *Opus 32*, por el Ballet Clásico 70 en 1970. *Cantos* era otra versión de la presentada en el PBA en marzo de 1972, aunque esta nueva ya no tenía música y los poemas del Conde de Lautreámont, en voz del actor Claudio Obregón, le daban el ritmo a la danza.[439]

Para esas fechas Contreras definió nuevamente la danza que hacía en su Taller: "mientras el hombre de ayer evitaba su realidad y huía de ella y en la danza como en la literatura soñaba con

[436] Programa de mano de Temporada conjunta del Taller Coreográfico y la Orquesta de Cámara de la UNAM, UNAM-Difusión Cultural, México, 7 a 9, 14 a 16, 21 a 23 y 28 a 30 de julio de 1972.
[437] Gloria Contreras en Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 20 de julio de 1972, p. 26.
[438] "El Taller Coreográfico presenta hoy el ballet *Danzas rumanas*", en *El Día*, México, 28 de julio de 1972, p. 18.
[439] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de septiembre de 1972, secc. Cultura, p. 1.

paraísos ficticios y se engañaba, hoy, por medio del arte, busca la raíz de su dilema, enfrenta su realidad, impugna a la sociedad en la que vive y proyecta un mensaje humano y universal". Declaró que la danza de los setenta instaba "a un razonamiento pero no lo determina, sino que expresa temas abiertos a la interpretación".[440]

La IV Temporada Universitaria del Taller se suspendió el primer fin de semana de noviembre porque Contreras se accidentó en una función; cuando se pretendía reanudarla, estalló una huelga en la UNAM; se reprogramó con tres fechas en diciembre en el Teatro Jiménez Rueda, pero no tuvo éxito con el público. También en ese mes el Taller participó en el homenaje a José Limón en el PBA, organizado por Helena Jordán, coordinadora de danza del IPN. Casi de inmediato Contreras anunció que en 1973 el Taller trabajaría con esa institución y se presentaría en foros como la Unidad Zacatenco y las escuelas politécnicas.[441]

Muy afecto a los números, el Taller Coreográfico dio cifras sobre su trabajo en 1972: repertorio de 19 obras; 50 funciones en el año; cada uno de los siete bailarines había bailado en promedio 150 obras; y dos nuevos coreógrafos estrenaron obras.[442]

### 3. Danza clásica internacional

Durante los dos primeros años del sexenio la presencia de compañías extranjeras de danza clásica fue mínima. En 1971 no hubo ninguna; al año siguiente fue hasta agosto de 1972 cuando se presentó la compañía Gran Music-Hall de Leningrado con sus veinte toneladas de vestuario y casi cien artistas "de la más alta jerarquía". Venían patrocinados por el Ministerio de Cultura de la URSS y su espectáculo estaba "en el límite de lo fantástico: color, alegría, frenesí", se leía en la publicidad.[443]

La compañía, dirigida por Ilia Rahklin, presentó la comedia musical *Un millón de recién casados* (puesta en escena Ilia Rahklin, m. Murad Kashclaef, esc. y vest. Simeon Mandell), que contenía fragmentos de danza, música, canciones y acrobacias.[444]

El debut fue fastuoso y dinámico, a decir de Kurt Hermann Wilhelm; la compañía combinaba "con originalidad y gracia" diversas expresiones escénicas. Era un *show* "con todas las características del teatro „imperialista", pero visto con los ojos del mundo „socialista"", pues las dieciocho "hermosas

[440] Gloria Contreras en "Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad", *op. cit.*
[441] José Lara, "Faltan recursos para realizar giras por provincia: Gloria Contreras", *op. cit.*
[442] Manuel Blanco, "Nuevas experiencias. El Taller Coreográfico", en *El Nacional*, México, 4 de enero de 1973, secc. Cultural, p. 11.
[443] Cartelera del INBA, *Excélsior*, México, agosto de 1972.
[444] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 546.

y bien formadas bailarinas" del cuerpo de baile reproducían la actuación de las *rocketts* del Radio City Music-Hall neoyorquino. En tanto, los dieciocho varones hicieron "toda suerte de saltos y giros característicos de los países socialistas y como siempre, arrancando fuertes aplausos". Mención especial merecieron *La mariposa y la flor* y *Kosmos*; el "impecable español" de los cantantes; los sorprendentes números acrobáticos, y el "arte, gracia, elegancia y colorido" del espectáculo.[445]

Según Raúl Torres, el espectáculo fue "deslumbrante y con una calidad insuperable"; lo comparó con revistas musicales de Broadway o París pero dijo que éste tenía mayor calidad artística, técnica insuperable, reminiscencias del folclor soviético y, según decía su director, "no existen marcados elementos sexuales" (a diferencia de las producciones occidentales). El reparto comprendía a 96 elementos entre bailarines, músicos, cantantes, mimos, acróbatas y trapecistas.

Por su parte, los integrantes de la compañía soviética declararon que uno de sus intereses al estar en México era asistir a una función del BFM, "por las amplias referencias" que tenían de éste.[446]

En octubre de 1972 llegó al PBA el Gran Ballet Clásico Soviético Perm, un grupo de solistas proveniente del Ballet del Teatro Clásico Estatal de Ópera y Ballet de Perm, por lo que sus bailarines eran "discípulos" de una escuela, aunque "las más exigentes secciones" de las obras eran presentadas por "artistas laureados de la URSS" (como Marat Daukaev, Kirill Shmogorner y Ljubov Kounakova). Es decir, los bailarines eran estudiantes y algunos maestros. Presentaron el *pas de deux* de *Coppélia*, *Ruiseñor*, *Miniaturas españolas*, *Melodía*, *Gaviotas*, *La muerte del cisne*, *Adagio*, *Danza de los sables* y escenas de *Don Quijote*.[447]

Salvo Kounakova, que según Kurt Hermann Wilhelm, era una "joven y brillante bailarina" que levantó ovaciones y que "en un par de años será famosa", el reparto no "mostró la alta calidad y musicalidad a que nos tienen acostumbrados" los grupos soviéticos.[448]

Aunque el Ballet Nacional de Cuba estaba anunciado para noviembre de 1972, sus funciones se cancelaron, pues Alicia Alonso había sido "sometida a delicada intervención quirúrgica en Barcelona y tendrá que guardar reposo por algunos meses".[449]

[445] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 20 de agosto de 1972, p. 12.
[446] Raúl Torres C., "El gran Music-hall de Leningrado", en *Hoy* núm. 1,684, México, 2 de septiembre de 1972, pp. 44-45.
[447] Programa de mano del Gran Ballet Clásico Soviético Perm, PBA, México, 23 de octubre de 1972.
[448] Kurt Hermann Wilhelm, "Acontecimientos culturales", en *Glosa Publicitaria*, México, diciembre de 1972, p. 8.
[449] *Ibidem*.

## 3. La promoción dancística de Bueno: Festival Internacional de la Danza y III Temporada en el Teatro de la Danza

Durante el año en que Miguel Bueno ocupó la dirección del INBA hubo dos grandes actividades dancísticas, que dieron espacio a las compañías profesionales existentes y oportunidad de conocer a algunas extranjeras que visitaron el país. Ambas tuvieron el sello de Bueno, quien, entre otras cosas, impulsó la reflexión y discusión de la problemática de la danza, y desplegó efectivas campañas publicitarias en la prensa y medios electrónicos, que dieron como resultado la participación de un público numeroso y múltiples notas de cronistas y críticos.

### Festival Internacional de la Danza 1971

El 29 de junio de 1971 arrancó el Festival Internacional de la Danza del INBA, como continuación de los Festivales de Danza Profesional que en el sexenio anterior había impulsado Clementina Otero, ahora con un cariz totalmente diferente por el enorme apoyo para contratación de compañías y difusión en los medios de comunicación.

El número de participantes se incrementó. Eran siete compañías mexicanas, el Ballet Independiente, el Ballet Clásico de México, el Ballet de los Cinco Continentes (con el nombre de Ballet Folklórico Internacional), el Ballet Contemporáneo de la ADM, el Ballet Nacional de México, el Ballet Clásico 70 y el Taller Coreográfico de la Universidad, y cuatro extranjeras, la First Chamber Dance Company de Nueva York, el Ballet Théâtre Contemporain de Francia, el Ballet Nacional de Senegal y el espectáculo folclórico peruano *Vale un Perú*.

El grupo que abrió el Festival Internacional fue el Ballet Independiente, con funciones el 29 de junio y 1 de julio, y cinco estrenos: *Cambios* (m. Leonard Bernstein, vest. Fealy), *Secretos* (m. Samuel Barber, vest. Fealy y Flores Canelo) y *Antígona* (m. Carlos Chávez, vest. Flores Canelo), las tres de John Fealy; *Mantis religiosa*. A Marcial Rodríguez, primera obra de Miguel Ángel Palmeros (m. Morton Subotnick, diseños Flores Canelo) y *Espacio* de Graciela Henríquez (asistente Marta Quesada, m. Rafael Elizondo, diseños Henríquez).

El elenco estaba compuesto (en orden alfabético) por Bernardo Benítez, Valentina Castro, John Fealy, Raúl Flores Canelo, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Ema Pulido, Marta Quesada, Maya Ramos, Guadalupe Ramírez, Mario Rodríguez y Luis Zermeño, además de la bailarina huésped Aurora Bosch (cortesía del Ballet Nacional de Cuba). La dirección era de Flores Canelo;

administración de Gladiola Orozco; diseños de iluminación de Roberto Cirou; maestros, Carola Montiel, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros y Herminia Grootemboer; grabaciones de Rodolfo Sánchez; asesor literario, Juan Somolinos.[168]

El Ballet Independiente era, para Juan Alonso, un ejemplo de compañía que se deshacía de vías y cánones que limitaban al artista; sus obras, "de una elegancia y precisión augustas y plenas de armonía y colorido, reflejan la posesión de un lenguaje autónomo nutrido por la asimilación crítica de sus materiales".[169]

Luis Bruno Ruiz apuntó que en *Cambios* se notaban "plausibles adelantos" de los bailarines, aunque la obra no tenía "complicaciones de movimiento"; *Mantis religiosa* estaba "bien planeada"; *Espacio* era un "ballet simbolista de intensa profundidad" sobre "seres angustiados, a veces a la manera de las goyescas patológicas", de donde surgían dos bailarines "plenos de luz". En *Secretos* había "viveza en la interpretación" pero era similar a *Miss Julie* de Brigit Cullberg, y en *Antígona* se había lucido Aurora Bosch "mezclando la brillantez de sus puntas con los movimientos de la danza moderna".[170]

Según Ricardo Mungarro, todas las obras de la compañía tenían "el grito angustioso del hombre que lucha denodadamente por afirmar su vida" y se resolvían con optimismo. Dijo que sobresalió *Espacio*, donde se daba "la imagen plástica de la lucha entre valores contrarios" y surgía una pareja para bailar una "bella danza de amor". *Secretos* proyectaba con "mucha delicadeza de movimientos y actitudes" un contenido cargado de emotividad y matices.[171]

Para el cronista de *Siempre!*, con *Espacio* Henríquez seguía mostrando "su capacidad tremenda de imaginar movimientos raros y actitudes sorprendentes" pero en esa ocasión sin "ritmo preciso", por lo que la obra fue "un muestrario de contorsiones" sin objetivo ni visión. *Mantis religiosa* revelaba "demasiado al principiante" coreógrafo, aunque Palmeros se mostrara como un "ejecutante estupendo". En *Antígona* no se aprovechaba a la gran bailarina Bosch y *Cambios* fue el "hallazgo del programa", una de las mejores obras de Fealy, con su lirismo, "noble expresión, limpio trazo, ritmo seguro, ideas plásticas con rasgos de poesía preciada". En cuanto a los jóvenes bailarines de la compañía, se les veía con "espíritu de profundo amor" y entrega, "ejemplo para muchos conjuntos

---

[168] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programa de mano del Ballet Independiente, 29 de junio y 1 de julio de 1971 en el mismo Festival.
[169] Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", *op. cit.*
[170] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1971.
[171] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 1 de julio de 1971.

„famosos", de puro divismo petulante, y para no pocos otros, mercenarios, de exclusivo propósito maromero".[172]

El 4 de julio participó en el Festival el Ballet Clásico de México, con la aclaración de que era "la compañía oficial del INBA"; bailó *Coppélia* y *La fille mal gardée*, elegidas porque eran un "éxito" del grupo, según explicó Clementina Otero.[173]

El elenco lo formaban (en orden jerárquico) Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Susana Benavides, Francisco Martínez, Alicia Pineda, Socorro Bastida, Noé Alvarado, Héctor Salcedo, Claudia Trueba, Laura Echevarría, Sylvie Reynaud, Martha Pimentel, Gloria Macías, Joyce Vives, Aurelio García, María Acevedo, Laura Casas, Sofía Espinoza, Patricia Gómez, Leonor Medina, Alma Mino, Carlos Delgadillo, Rubén Godínez, Lorenzo Hernández, Isaías Mino, Gregorio Ortega, Oswaldo Rivas, Alfonso Rousseau, George Roussis, Raúl Santillán, Guillermo Valdez y Eduardo Flores. Además, alumnos de la ADM y la Orquesta del Ballet de Bellas Artes, dirigida por Fernando Lozano (seguramente por intervención de Miguel Bueno, pues siempre fue uno de los mayores quejosos por la ausencia o baja calidad de la música en las funciones de ballet).

La dirección general era de Clementina Otero; el asistente de dirección, Fernando Cuéllar; *régisseur*, Jorge Cano; maestras de ballet, "Madame" Nelsy Dambre y Aurora Bosch; director de escena, Juan González Amador; jefe de producción, Antonio López Mancera; coordinador, Roberto Vallejo; relaciones públicas, Nieves Paniagua.

El programa de mano contenía un texto sobre las "grandes dificultades" que implicaba una "compañía permanente de ballet", especialmente en lo referido a la conjugación del repertorio tradicional (conservando su "esencia") con "nuevas ideas y metas que también comportan nuevas formas". Esa "dualidad" estaba presente en la compañía con obras del pasado y de jóvenes coreógrafos (Nellie Happee, Gloria Contreras, Josefina Lavalle, Manuel Parrés, Bodil Genkel, Miro Zolan, William Dollar y George Balanchine).[174]

El siguiente grupo participante en el I Festival Internacional fue el Ballet Folklórico Internacional, el 6 de julio, con *Ballet griego*, *Ballet de la India*, *Ballet de Australia*, *Ballet español* (c. Amalia Hernández, m. Padre Soler, vest. Dasha), *Ballet de la URSS*, *Danza de los quetzales*, *Ballet de Turquía*, *Ballet de Guatemala* y *Ballet africano*.

---

[172] "Ballet", en *Siempre!*, México, 14 de julio de 1971.

[173] Georgina Landa, "*Coppélia*, el gusto por el ballet", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 4 de julio de 1971.

[174] "Ballet Clásico de México", en programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971.

El elenco lo formaban (en orden alfabético y por género) Evelia Beristáin, Marcia Cravioto, Martha García, María Elena González, María Luisa González, Brisa Guilarte, Azucena Jiménez, Laura Lojo, Guillermina López, Mercedes Loza, Haydée Maldonado, Roseyra Marenco, Carmen Molina, Sonia Ornelas, Teresa Padilla, Evangelina Pola, Aída Polanco, Isabel Salcedo, Esther Vizcarra, Néstor Castelón, Enrique Constante, Fidel Herrera, Ricardo Higuera, Antonio Lizaola, Enrique Martínez, Juan Medellín, Mario Mejía, Fernando Moya, Luis Muniche, Dante Palomino, José Rodríguez, José Santacruz, Abelardo Treviño, Humberto Treviño, Jorge Tyler, Raúl Valdés, Eduardo Velázquez, Roberto Vidaña y José Villanueva, además del coro y músicos.

La dirección de la compañía residente recaía en Norma López; la diseñadora era Dasha; la dirección de música y coros de Ramón Noble; diseño de iluminación, Thomas Skelton y Edmundo Arreguín; coordinadores artísticos, Guillermo Keys, Rosa Reyna y Tulio de la Rosa; dirección general, Amalia Hernández.[175]

Para Juan Alonso, esta compañía tenía asegurado el éxito "por la riqueza emotiva del grupo y por la capacidad, innegable y reconocida ya, de Amalia Hernández".[176] Eloísa R. de Baqueiro opinó que el programa había sido demasiado largo y que los bailarines no habían asimilado la danza de cada país representado. Por eso, consideraba, el grupo no debía "dedicarse a la danza de otros pueblos, pues con los de México, que dominan admirablemente, es suficiente".[177]

Según Carmen G. de Tapia todos los grupos mexicanos participantes en el Festival habían mostrado una madurez profesional. El Folklórico Internacional había tenido grandes aciertos: el ballet griego fue interpretado "con fidelidad a su carácter clásico puro"; el de la India era "muy vistoso y con mucho sabor"; el australiano era "imponente" y "algo de lo mejor logrado por los bailarines mexicanos, en donde muestran su gran disciplina, espléndida técnica y extraordinario vigor y resistencia"; la "estampa española" de Amalia Hernández había gustado mucho; el ballet de la URSS ofreció"agilidad y alegría"; el de Guatemala fue un éxito, y el africano, que "en el pasado no se concebía interpretado por nuestros bailarines, por la fuerza y resistencia que exige" fue espectacular y con "poder, dominio de la técnica y rigurosa disciplina".[178]

---

[175] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, *ibid*.
[176] Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", *op. cit*.
[177] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Primer Festival Internacional de la Danza", en *El Nacional*, México, 10 de julio de 1971.
[178] Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Primer Festival Internacional de Danza", en *El Universal Gráfico*, México, 19 de julio de 1971.

Los días 8 al 10, 12, 13 y 15 de julio actuó la primera compañía internacional del Festival, la First Chamber Dance Company de Nueva York (que luego hizo una gira por el país). Estaba formada por jóvenes y versátiles bailarines de los principales grupos de cámara y compañías de ballet de Estados Unidos; su repertorio eran 46 obras "clásicas, modernas, dramáticas y humorísticas".

En el PBA presentaron tres programas. El primero, *Recuerdos de otros tiempos* (c. Charles Bennett, m. A. Boieldeu); *Leyenda* (c. Teodoro Morca, m. Isaac Albéniz); *La soñadora* (c. Pauline Koner, m. Stravinsky); *¿Hacia dónde?* (c. Anna Sokolow, m. Tadeuz Baird); *El juicio de Paris* (c. Antony Tudor, m. Kurt Weill); *Festival de las flores* (c. Augusto Bournonville, m. Edvard Helsted), y *A la luz de las linternas* (c. Bennett, m. Buffy Sainte-Marie).

El segundo programa incluía *Grand pas de quatre* (c. Anton Dolin, m. Cesare Pugni); *Nagare* (c. Bennett, m. tradicional japonesa); *El mito* (c. Paul Sanasardo, m. Zoltan Kodaly); *La petenera* (c. Sara de Luis, m. tradicional, diseños Encarnación); *El Cascanueces* (c. Ivanov-Petipa, m. Tchaikovski), y *La chasse* (c. Lotte Gozlar, m. anónima y Jules Massenet). El tercero, *Impresiones íntimas* (c. Bennett, m. Federico Mompou); *Contrastes* (c. Jay Norman, m. Ramsey Lewis); el estreno de *Los exiliados* (c. José Limón, m. Arnold Schönberg); *Las sílfides* (c. Fokin-Bennett, m. Chopin); *Grand pas de quatre*, *Juicio de Paris* y *A la luz de las linternas*. Los diseños de todas las obras eran de Alan Madsen.

Los integrantes de la compañía eran Charles Bennett, Nils Ake-Haegbom, Michael Uthoff, David Hitchcock, Janice Groman, Flemming Halby, Ruth Ann Koesun, Marjorie Mussman y Sara de Luis. La dirección era de Charles Bennett; productor, Michael Judson; diseñador, Alan Madsen; asistente de dirección, Richard Brookman.[179]

Por la "gran propaganda previa" que había recibido esta compañía se esperaba "francamente algo mejor", según María Teresa Castrillón. Tenían "un espectáculo variado" porque trataban de "abarcar diferentes estilos de coreografía y de técnica" pero "con calidad dispareja"; a la cronista le pareció que lo más logrado fueron las obras de ballet clásico.[180]

Eloísa R. de Baqueiro señaló que *El juicio de Paris* era una "pantomima" con la que el público se había divertido pero sin "nada de ballet"; los personajes podían ser representados "por cualquier

[179] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programas de mano de First Chamber Dance Company de Nueva York, 8 al 10, 12, 13 y 15 de julio de 1971 en el mismo Festival.

[180] María Teresa Castrillón, "Primera compañía de Danza de Cámara de Nueva York", en *Novedades*, México, 10 de julio de 1971.

persona" sin conocimientos dancísticos. En tanto, *A la luz de las linternas* recordaba danzas tradicionales sureñas de Estados Unidos y sólo fue "un número aceptable".[181]

Según Suárez del Solar, lo mejor del programa fue la obra de Sokolow.[182] Para Ricardo Mungarro, con *Grand pas de quatre* el grupo había exhibido dominio de la danza clásica y "enorme poder de expresión estética"; *Impresiones íntimas* era "de perfiles abstractos y contenido filosófico"; *Contrastes* era un "bello número"; en *El juicio de Paris* había "expresión humorística". Mención especial mereció *Los exiliados*, porque renovaba "la fe en la vida" y estuvo "magníficamente bailado". *A la luz de las linternas* mostraba "aspectos del folclor antiguo del pueblo norteamericano".[183]

También Kut-Berto se decepcionó con el primer programa, aunque con los siguientes rectificó su opinión. *Grand pas de quatre* era una versión de "buen gusto"; *Nagare*, un poema japonés cautivador; *El mito* y *La petenera*, "magníficos"; el *pas de deux* de *El Cascanueces*, "bailado correctamente", y *La chasse*, "de maravilla". *Contrastes* no decía nada pero era bello; *Los exiliados* e *Impresiones íntimas* eran buenas obras y acertadamente bailadas: "menos mal que nos quitaron el mal sabor de boca de su primer programa".[184]

Para Manuel Blanco la compañía norteamericana tenía virtudes formales porque sus bailarines eran experimentados (como en todo grupo de cámara) y conocían un amplio repertorio. Sin embargo "el balance es pobre": en lo técnico eran impecables pero no en lo creativo, y nada había que no se hubiera visto antes o que aportara algo a la danza mexicana.[185] En cambio Isabel Farfán opinó que la compañía lograba "una amalgama de lo clásico y moderno con imponderable perfección" y que todas las obras eran de gran calidad.[186]

El Ballet Contemporáneo de la ADM hizo su presentación en el Festival el 11 de julio, con las obras *Liturgia*. A Bodil Genkel, de John Fealy (m. Olivier Messiaen); *Danza para siete* de Antonia Torres (m. John Cage y H. Pousseur); *Mujeres* de Graciela Henríquez (asistente Marta Quesada), y *Ceremonias*. Al doctor Marco Antonio Lazcano, de Bodil Genkel (m. Mario Kuri).

El elenco lo formaban (en orden alfabético) Maclovia Carrión, Héctor Chávez, Patricia Chirón, Carlos Delgadillo, Graciela González, Guadalupe Isla, Mercedes Limón, Socorro Meza, Cecilia

---

181 Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Compañía de danza de Cámara de Nueva York", en *El Nacional*, México, 12 de julio de 1971.
182 Suárez del Solar, "Teatro", en *Esto*, México, 14 de julio de 1971.
183 Ricardo Mungarro, "Rapsodia. Funciones de la Compañía de Danza de Cámara de Nueva York", en *La Prensa*, México, 15 de julio de 1971.
184 Kut-Berto, "Siete días de música", en *Ovaciones*, México, 19 de julio de 1971.
185 Manuel Blanco, "Ecos del Festival de Danza. Dos compañías extranjeras", en *El Nacional*, México, 28 de julio de 1971.
186 Isabel Farfán Cano, "En los ámbitos de la música", en *Nosotros*, México, 31 de julio de 1971.

Montañez, Roberto Olivo, Reyna Pérez, Oswaldo Rivas, Raquel Rodríguez, Amparo Sevilla, Patricia Tato, Antonia Torres, Silvia Unzueta y los bailarines huéspedes Marta Quesada y Bernardo Benítez (ambos cortesía del Ballet Independiente). La codirección del grupo era de Bodil Genkel y Antonia Torres; la asistente de dirección, Graciela González; la iluminación y dirección de escena, Roberto Cirou.[187]

Luis Bruno Ruiz escribió que las mejores obras fueron *Liturgia* y *Mujeres*. Ésta era un "ballet-verdad" sin música, sólo con voces y ruidos de las bailarinas, quienes se manifestaban como en su "vida íntima, pero el tema general exponía la situación del sexo bello". *Ceremonias* tenía "mucho colorido". A *Danza para siete* le faltaba madurar, la música de Cage que usaba era muy difícil y se danzaba "por danzar" solamente. Esto, afirmó el cronista, "no tiene ningún sentido formal en el escenario", pues debe haber un motivo o emoción aunque no exista "argumento preconcebido"; además, los bailarines no transmitieron nada "en la expresión del rostro ni en los movimientos, que algunos fueron grotescos".[188]

En cambio, según Juan Cristóbal el grupo tuvo éxito y demostró "considerable progreso" en su técnica y "su flexibilidad expresiva". Hizo un reconocimiento a Bodil Genkel por su labor.[189] Para Kut-Berto el grupo "en nada agradaba a la vista ni a la sensibilidad" y lo que había presentado no era danza: "arrastrarse por el escenario en una obra y en la otra también, es cosa de reptiles humanos". *Danza para siete*, *Mujeres* y *Ceremonias* eran "absurdos desagradables"; sólo *Liturgia* había sido "excelente" porque sí contenía "plástica y ritmo de danza".[190]

Para el cronista de *Siempre!* al grupo le faltaba foguearse aunque era notorio su entusiasmo; Genkel le había transmitido su sensibilidad y los coreógrafos hacían un loable esfuerzo. *Liturgia* no había sido de lo más "afortunado", "se excedió en el relato, hizo casi un novelón por entregas, dejó varios finales y acabamos cansándonos de la exposición larguísima aparte de que abusó de los rodillazos y de los patetismos rezanderos". *Danza para siete* tenía un planteamiento "eficaz e intenso", pero también había sido demasiado largo y repetitivo. *Mujeres* fue un éxito, con su "exposición clara, una línea temática coherente y elocuente", que demostraba las "grandes aptitudes de imaginación, de fantasía, de concepción plástica" de la autora. Ésta había enfatizado la pantomima y utilizado "onomatopeyas, gritos, semicantos de las propias bailarinas en lugar de música instrumental para dar

[187] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programa de mano del Ballet Contemporáneo de la ADM, 11 de julio de 1971 en el mismo Festival.
[188] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 13 de julio de 1971.
[189] Juan Cristóbal, "Música", *Avance*. *El Periódico del DF*, año V, núm. 1430, México, 15 de julio de 1971.
[190] Kut-Berto, "Siete días de música", en *Ovaciones*, México, 19 de julio de 1971.

base y cauce a su coreografía" y "dio un corte sumamente original a su trazo erótico". Y *Ceremonias* era un "trabajo pedagógico muy estimable" con "momentos muy logrados".[191]

El Ballet Nacional de México participó en el Festival el 16 y 17 de julio con *Comentarios a la naturaleza*; *Acto de amor* de Guillermina Bravo (dedicado a Alberto Dallal, m. Vivaldi, diseños Henry Hagan); *Melodrama para dos hombres y una mujer* de Bravo (m. Krzystof Penderecki, diseños Guillermo Barclay); *Calidoscopio*, *Juego de pelota* y el estreno de *Danzas para bailarines* de la maestra huésped Yuriko (m. Vivaldi, diseños Barclay).

En el programa de mano se incluyó un texto de Emilio Carballido, donde afirma que la compañía era "un organismo vivo dedicado a secretar danza, con el fin de expresar versiones múltiples de la Realidad para entablar un diálogo con los demás hombres". Repasa sus orígenes al calor del movimiento de la danza moderna mexicana de los años cincuenta y las varias etapas por las que el BNM había atravesado; en su repertorio se habían mostrado las "preocupaciones teóricas sufridas" por su esfuerzo por "delimitar" la danza respecto de las demás artes. La compañía, ya con rigor técnico, tras conocer "públicos distantes" y estimular la creación de sus integrantes, era ahora un "ser vivo" interesado (por el momento) en "explorar al hombre en sus capas más íntimas e indefinibles, mitos, sueños y pasiones".

El elenco estaba formado (en orden jerárquico y con mayoría de hombres) por Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Guadalupe Trejo, José Luis Álvarez y Carolina Meza. La dirección escénica era de Antonio López Mancera: producción de José Cuervo; asesor técnico, Guillermo Barclay; asesor literario, Emilio Carballido; promociones internacionales, Rossana Filomarino; dirección artística, Guillermina Bravo.[192]

La opinión de esta última sobre el Festival era muy positiva, pues le parecía que la presentación de las diversas compañías abriría "nuevos cauces a la danza en México". Sin embargo, sostenía que a pesar de que el BNM era "uno de los mejores del mundo", era promovido "pobremente" y demandaba publicidad, "comentaristas mejor preparados" y giras internacionales.[193]

[191] "Ballet", en *Siempre!*, México, 21 de julio de 1971.
[192] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971.
[193] Guillermina Bravo en "Urge promover adecuadamente nuestro ballet", en *Cine Mundial*, México, 29 de junio de 1971.

Según un cronista anónimo, *Melodrama* estaba "plena de imágenes eróticas" y el lenguaje coreográfico había sido creado en gran parte por sus intérpretes, Fandiño, Filomarino y Mata, "profesionales de alto nivel técnico".[194]

Escribió Kut-Berto que el BNM triunfó "por todos conceptos", pues el suyo era arte dancístico "en toda la extensión de la palabra". *Comentarios a la naturaleza* era un "prodigio de belleza"; *Acto de amor* y *Melodrama*, buenas obras; *Calidoscopio* era lo menos atractivo pues si bien tenía danza, carecía de "mensaje"; *Juego de pelota* "nos maravilló", pues "pocas obras de danza moderna llegan a tener esa fuerza de línea" y "maravillosa plasticidad"; "el acabóse" fue *Danzas para bailarines* por su "elegancia, ritmo y belleza", ideal para que los bailarines "dibujen espiritualmente las figuras exquisitas a lo largo de la música de una obra cumbre de Vivaldi".[195]

En opinión de Eloísa R. de Baqueiro Guillermina Bravo presentó coreografías que revelaban "su temperamento, impresionable ya sea en los elementos de la naturaleza, en el amor físico, en el *menage à trois*, en un simple juego de fútbol". Criticó a los intérpretes porque no todos alcanzaron "la técnica magistral del ballet y de la danza", además de que "la biotipología del mexicano no se presta para lucir en un escenario como bailarín, ya que en vez de cuerpos de piernas y brazos largos, que concuerden con el tronco y con cuellos también largos, sólo vemos personas de corta estatura, musculosas en los del sexo masculino, de cuello corto y que con sus ahora largas cabelleras hacen resaltar más esta imperfección". En cuanto a las obras, *Comentarios* estaba "bastante lograda" con "movimientos vistosos y evoluciones que van de acuerdo con los elementos que la integran", aunque si los bailarines tuvieran mejor técnica, sería "más espectacular"; *Acto de amor* era una idealización del "encuentro físico del hombre y la mujer, y resultó muy aplaudido"; *Melodrama* no era tan buena como las anteriores, y en *Calidoscopio* no concordaban la música y la danza, por "los movimientos deliberadamente lentos de la coreografía".[196]

Para Pedro Díaz el BNM presentó un extraordinario programa. *Comentarios* era un "magnífico ballet plástico, expresivo, equilibrado en sus elementos" y marcaba el inicio de "una nueva etapa artística" de la compañía; *Melodrama* era otra excelente obra de Bravo, "magníficamente ejecutada"; *Calidoscopio* reunía "las condiciones necesarias que exige una coreografía"; *Juego de pelota*, "lo

---

[194] "El Ballet Nacional de México", en *El Día*, México, 2 de julio de 1971.
[195] Kut-Berto, "Siete días de música", en *Ovaciones*, México, 19 de julio de 1971.
[196] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Nacional de México", en *El Nacional*, México, 19 de julio de 1971.

mejor de la temporada olímpica de 68", seguía siendo "un ballet vigoroso, expresivo", y *Danzas para bailarines* había recibido una ovación.[197]

Kurt Hermann Wilhelm escribió que "la más antigua agrupación de danza moderna que aún se mantiene en pie de lucha-supervivencia" presentó buenas obras de Guillermina Bravo y lució a Rossana Filomarino como una estupenda bailarina. Le parecía que *Calidoscopio* había "envejecido" o que la iluminación no había sido la apropiada, y calificó a *Danzas para bailarines* como "el éxito de la función". Su extraordinaria coreógrafa había creado "uno de los mejores y más logrados momentos de danza moderna de todo el Festival y la merecidísima ovación al final de la representación fue el mejor y más justo premio".[198]

Coincidiendo con esto, un cronista se refirió a las obras del BNM, cuyos protagonistas eran "el amor, el sexo y la alegría" y habían bailado con "la pulcritud que sólo un grupo de bailarines profesionales sabe hacer y que una cabeza inteligente sabe inventar".[199]

En *Siempre!* se señaló que el BNM se había presentado con obras muy conocidas pero de gran calidad. Se apreciaba una mejoría técnica en los bailarines, gracias al "trabajo tenaz de la técnica Graham mantenida en forma ortodoxa, la firme mano directora de Guillermina Bravo dando una sólida unidad de carácter a los bailarines y la férrea disciplina en los ensayos". Sin embargo, se consideraba que las obras se construían "sin exigir mucho a la hondura del intérprete; no se demandan efectos dramáticos muy intensos, ni se piden movimientos de dificultad corpórea grande. Los procedimientos son claros, simples, en cierto modo superficiales. La homogeneidad sacrifica la emotividad individual; es superficie bien pulida, de trazo correctísimo. Se trata, quizás, de un bello ejercicio físico solamente, pero esa belleza brilla". La compañía no decía mucho en su "intelectualidad fría", pero su danza tenía "mérito indiscutible". En *Comentarios* "la narración y no los movimientos" daba sentido a los cuatro elementos, debido a la falta de proyección interna de los ejecutantes, que privilegiaban la técnica sobre el "desbordamiento humano". *Melodrama* era "fallida" aunque muy bien bailada por Rossana Filomarino y Luis Fandiño, los únicos bailarines del BNM que "sí llevan algo en la entraña y lo proyectan como auténtico acto de creación". *Calidoscopio* tenía "vibraciones buenas, onda caliente; pero en cuanto se va desenvolviendo uno tiene que preguntarse ¿cuántas veces antes he visto esto?". *Juego de pelota* tenía una "concepción plástica excelente" y había sorprendido el bailarín Jesús

[197] Pedro Díaz, "Extraordinario programa del Ballet Nacional en Bellas Artes", en *El Día*, México, 20 de julio de 1971.
[198] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical. Palacio de Bellas Artes: Primer Festival Internacional de Danza", *El Redondel*, México, 25 de julio de 1971.
[199] "Butaca", en *Excélsior*, México, 25 de julio de 1971.

Romero con su “tremenda prestancia viril”. *Danzas para bailarines* era “un ballet de puro corte clásico”, “gimnasia hermosa” y trazo ágil, donde los bailarines tenían oportunidad de exhibir su virtuosismo.[200]

El Ballet Clásico 70 se presentó el 18 de julio en el Festival Internacional con *Mozartiana* de Nelsy Dambre (m. Tchaikovski, vest. Dasha); el estreno *Dúo posible número 2* de John Fealy (m. Bela Bartok, vest. Fealy); *Juegos* de Graciela Henríquez; *Dueto* de Nellie Happee (m. Edward Grieg); y *Screenplay* (m. Charles Mingus, Far Wells, Mill Valley Diana y Stop, vest. Sanders) e *Intermezzo* (m. Brahms, vest. Tomás Seixas) de Job Sanders.

En el texto del programa, firmado por Nellie Happee, se afirma que “la verdadera liberación de la danza” se dio con el surgimiento de la danza moderna, que rompió con la clásica por sus diferencias técnicas, de estilo, forma y contenido. Sin embargo, la oposición estaba desapareciendo y “las corrientes creadoras muestran progresivamente un despliegue más amplio de posibilidades que integran lo que pudiera llamarse con propiedad un lenguaje contemporáneo, a tono con la sociedad y el tiempo que nos ha tocado vivir”. Ése era el proyecto del grupo que funcionaba como taller coreográfico e incorporaba obras mexicanas y extranjeras. En la creación, bailarines y coreógrafo trabajaban en equipo para establecer “mutua intercomunicación” y crear “un arte vital y creativo”.

El Ballet Clásico 70 aspiraba a formar un público conocedor, lo que implicaba, según cita de Martha Graham, estar “dispuesto a cambiar sus recuerdos nostálgicos de la danza del pasado por una forma de arte estimulante que viva, como ellos, el presente”.

El elenco lo componían (sin orden jerárquico aparente pero sí de género) Ruth Noriega, Elena Carter (recién llegada de Nueva Zelanda), Elsa Recagno, Guillermina Sánchez, Patricia Aulestia, Tania Álvarez, Marisela Acosta, Patricia Romero, Carlos López, Onésimo González, Ricardo Riebeling, Dante Palomino, Alejandro Schwartz, Carlos Argüello y Enrique Constante. La dirección general era de Amalia Hernández, la dirección de Nellie Happee y los diseños de vestuario de Dasha y Tomás Seixas.[201]

El grupo creado por Hernández, la “promotora prominente de la danza mexicana en el mundo”, ofrecía, según Pedro Díaz, un “nuevo sentido” del ballet y la posibilidad de conocer obras de coreógrafos y bailarines internacionales.[202]

---

[200] “Ballet”, en *Siempre!*, México, 28 de julio de 1971.
[201] “Ballet Clásico 70”, en programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971.
[202] Pedro Díaz, “El Ballet Clásico 70 en el Festival Internacional de la Danza”, en *El Día*, México, 2 de julio de 1971.

Luis Bruno Ruiz señaló que la presentación en el PBA permitió ver "una nueva perspectiva" del grupo, pues el gran foro dio "mayor realce al espectáculo". *Mozartiana* "lució muchísimo, pues no es una obra propiamente para escenario de cámara". Lo mismo sucedió con *Dúo posible*, de "carácter muy profesional, entreverándose en cada ballet trozos de poesía de Julio Cortázar, Roberto MacKuen, Homero Aridjis y otros". En *Juegos* se vieron "movimientos nuevos, desde el similar a un ciempiés y el simple caminar de los dedos de la mano en el suelo, hasta la carrera y las acrobacias". *Intermezzo* era una obra "semiclásica, perfectamente interpretada por los danzarines". *Dueto* estaba inspirada en la frase de Aridjis "A veces uno toca un cuerpo y lo despierta". *Screenplay* estaba "muy bien lograda" con "humorismo de raras finezas" y utilización de máscaras, espejos, sombreros mágicos y paredes blancas y negras.[203]

Felipe Cazón Arriaga calificó a la compañía de "conjunto de bailarinas extraordinarias y bailarines pesados y gordos", a quienes les recomendó un "régimen alimenticio que la barra [del salón de danza] no ha podido conjurar en beneficio de la figura de ellos y de la propia compañía". Sostuvo que sólo algunas obras de Nellie Happee lograron la "mezcla" de danza clásica y moderna; aclaró no estar de acuerdo con esas "mixturas", salvo cuando "el propósito y la voluntad artística se reúnen para confeccionar un extraordinario ballet". Tampoco estaba de acuerdo con las "regresiones" como *Mozartiana*, un "ballet correctamente diseñado y realizado" pero dentro de "cánones viejos, obvios y trillados". Para el cronista, el ballet era "un juego serio y peligroso: quien se arriesga debe arriesgarse con talento".

Debido a que reunía diversas propuestas coreográficas, el Ballet Clásico 70 no había logrado una "unidad de estilo". Para Cazón esto era comprensible, por su reciente creación, aunque las obras presentadas habían sido "muy inferiores" a lo que mostrado por esta compañía otras veces. Lo mejor había sido el bello *Dueto* de Happee; lo demás estaba "plagado de lugares comunes, además de estar mal realizado".[204]

Según Kurt Hermann Wilhelm el grupo "expertamente" dirigido por Happee fue el único que logró un lleno total del PBA (aunque abundan las referencias a que todas las compañías abarrotaron la sala) y era el mejor en su especialidad clásica-moderna. Para él, su presentación fue "un triunfo muy grande" para el grupo que seguía "una ruta ascendente extraordinaria". *Mozartiana* mostró "el aspecto puramente clásico" del grupo y los bailarines salieron "airosos de la prueba"; en sus solos destacaron

[203] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de julio de 1971.
[204] Felipe Cazón Arriaga, "El Ballet Clásico 70, en el Festival Internacional de Danza", en *El Día*, México, 17 de julio de 1971.

Tania Álvarez, Patricia Aulestia y Elena Carter, así como "la siempre lírica Ruth Noriega". Guillermina Sánchez y Ricardo Riebeling lucieron como la "pareja perfecta para la bella obra" *Dúo posible* y recibieron "largos aplausos". *Juegos* le dio "un toque diferente" al programa, aunque no era de las mejores obras de Henríquez, tenía "consistencia y momentos muy logrados"; en *Intermezzo*, una "pequeña obra maestra, llena en todo momento de agilidad, colorido", los bailarines dieron "el máximo de rendimiento"; *Dueto* estaba "bien estructurado, con el estilo peculiar" de Happee, usando los mínimos elementos posibles y con los bailarines Tania Álvarez y Onésimo González, y *Screenplay* fue un "éxito colosal".[205]

Fedro Guillén escribió que en el Ballet Clásico 70 todos parecían "secundar luminosamente la idea renovadora de Amalia Hernández". *Screenplay* era una obra "sugestiva"; con *Dueto* de Happee "la sala se llena de un aroma casi bíblico" y la relación establecida entre la pareja tuvo "algo de pagano y religioso".[206]

Para Juan Cristóbal el grupo tenía un repertorio ecléctico y bailarines de gran calidad; usaba recursos técnicos, musicales y efectos lumínicos con carácter cinematográfico. *Mozartiana* era una obra "plena de elegancia y de sentido rítmico"; *Dúo posible* y *Juegos*, muy modernas; *Intermezzo* tenía "el sentido poético verdadero y la elegancia de la bella música" y debían elogiarse su "buen sentido estético" y su vestuario. En *Dueto* se lucían los bailarines y *Screenplay* era una obra "divertida" y "muy dinámica".[207]

El Ballet Théâtre Contemporain fue el segundo grupo internacional en participar, del 19 al 22 de julio en un PBA lleno. Presentó *Danzas concertantes* (c. Félix Blaska, m. Stravinsky, esc. Sonia Delaunay); *Aquatheme* (c. Françoise Adret, m. Ivo Malec, esc. Gustave Singier); *Violostries* (c. Michel Descombey, m. B. Parmegiani y D. Erlih, esc. Jesús-Rapahel Soto); *Itinerarios* (c. John Butler, m. Luciano Berio, esc. Piotr Kowalsky); *Américas* (c. Norbert Schumcki, m. Edgar Varèse, esc. Alexander Calder); *Hi-Kyo* (c. Butler, m. Kazuo Gukushima, esc. Pham Ngoc Tuan); *Réquiem* (c. Adret, m. Gyorgy Ligeti, esc. Francisco Sobrino); *Hopop* (c. Dirk Sanders, m. popular, esc. César), y fuera de programa, *Equivalencias II* (m. Ravel, popular, concreta, ritmos afrocubanos, Bach y Wagner).

---

205 Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical. Palacio de Bellas Artes: Primer Festival Internacional de Danza", *op. cit*.
206 Fedro Guillén, "Ballet clásico. El sombrero de Chaplin", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, 25 de julio de 1971.
207 Juan Cristóbal, "Música", en *Avance de Acapulco*, año III, núm. 877, Acapulco, 29 de julio de 1971.

Sus integrantes eran Martine Parmain, Muriel Belmondo, Therese Thoreux, Marie-Louise Airaudo, Don Snyder, James Urbain, Jacques Dombrowsky, Florence Clerc, Dominique Mercy, Liliane Ferro y 23 bailarines más. La dirección era de Jean-Albert Cartier; administrador, Roger Landy; animador coreográfico, Françoise Adret; maestro de ballet, Raoul Celada; su asistente, Don Snyder; dirección musical, Diego Masson; director general, Claude Gicquere; iluminación, Yannick Baequet; sonido, Jacques Lebrond; director de escena, Guy Dumas; vestuario, Roger Jouan; ayudante de dirección, Maurice Galliano.[208]

Para María Teresa Castrillón el grupo francés tenía "magnetismo, elegancia, fuerza y técnica", además de excelente producción, vestuario, escenografía e iluminación. Era capaz de apoderarse de la atención del público "creando una verdadera fascinación". Cada obra tenía "personalidad distinta y definida, y en cada una variaban estilo, técnica, sentido y mensaje "renovando nuestro interés y acrecentando nuestra admiración". *Danzas concertantes* se componía de "movimientos geométricos, extraordinariamente adaptados a la música"; *Aquatheme* cambiaba totalmente respecto del anterior y se desarrollaba en el fondo del mar; *Violostries* era la realización técnica y teatral de un "audaz tema erótico de gran sensibilidad" y recibió los aplausos "más prolongados".[209]

También para Eloísa R. de Baqueiro el grupo resultó "sensacional" y superó las expectativas. *Danzas concertantes* era un "ballet puro" donde se mostraba la "genialidad" de su creador y el "despliegue sensacional de técnica" de los bailarines, y en *Aquatheme*, las "audacias creativas de Adret". La ovacionada *Violostries* era una "obra erótica llevada al escenario con una expresividad encantadora"; *Itinerarios*, una obra de "danza pura", una "construcción ultramoderna" que llevaba "el canto hablado" a "su máxima expresión lírica, con repeticiones de sonidos, en su desdoblamiento".[210] Para *Américas* el coreógrafo había empleado "fórmulas cinéticas originales, aunque sin expresión"; *Equivalencias II*, dueto no anunciado en el programa, recibió fuertes aplausos; *Réquiem* tenía impresionante música y coreografía, los bailarines se retorcían "recordando quizás los sufrimientos de las víctimas de guerra", y *Hopop* era una demasiado larga "confrontación" entre el ballet clásico y las contorsiones modernas.[211] En cambio, Sánchez Osorio afirmó que, como el resto del programa, esa

---

[208] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programas del Ballet Théâtre Contemporain, 19 a 22 de julio de 1971 en el mismo Festival.
[209] María Teresa Castrillón, "El Ballet Théâtre Contemporain", en *Novedades*, México, 21 de julio de 1971.
[210] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Théâtre Contemporain de Amiens", en *El Nacional*, México, 22 de julio de 1971.
[211] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Contemporáneo de Amiens II", en *El Nacional*, México, 24 de julio de 1971.

obra "nos embelesó, nos electrizó, nos fascinó", entre otros, con sus mallas de gran colorido.[212] El vestuario en general fue muy mencionado en la prensa, pues era la primera vez que se conocían las mallas de licra en los escenarios del país, lo que se consideró muy innovador y atractivo.

Kurt Hermann Wilhelm escribió que la compañía francesa, "sin mucho aparato publicitario", se había mostrado como un grupo de "ballet clásico moderno de altísimos quilates" por su disciplina, dominio técnico y virtuosismo, especialmente de las bailarinas. La obra más exitosa fue *Violostries*, con los "inolvidables" Martine Parmain y Jacques Dombrowsky. Señaló el error de haber programado esta "maravillosa compañía" con sólo cuatro fechas y la First Chamber Dance con seis "funciones vacías. ¿Error de cálculo del INBA o desconocimiento de sus organizadores de cuál compañía era realmente la mejor?".[213]

A diferencia de su opinión sobre el grupo norteamericano, que no había aportado nada, Manuel Blanco aseguró que el francés, experimental, creativo y multidisciplinario tenía "composiciones espectaculares", como *Danzas concertantes, Aquatheme*, *Américas* y la "extraordinaria" *Violostries*, todas con iluminación, vestuario y escenografía perfectos. Sin embargo, le parecieron en exceso largas y con demasiados bailarines en el foro ejecutando movimientos repetitivos; "lo más grave del caso es que a fin de cuentas podemos comprobar que la danza no nos ha dicho nada y a cambio nos ha presentado el espectáculo de las luces y la música tan sólo". Se quejó de la falta de público conocedor, pues los asistentes, a quienes llamó *snobs*, aplaudieron *Hopop*, cuya música era un *collage* y hasta de *spots* comerciales.[214]

Según Isabel Farfán la compañía francesa dio "la más hermosa y verídica lección de lo que es en la actualidad la danza moderna": un lenguaje "pujante y vigoroso" que toma al ballet clásico como su base técnica. Tenía un efectivo trabajo en equipo (apoyado por profesionalismo y dinero) entre bailarines, coreógrafos, compositores, pintores, escultores y arquitectos. Con estos resultados, incitó a pedir amplio y decidido apoyo oficial para los "heroicos grupos de ballet" mexicanos. En *Danzas concertantes* se lució el "esplendor de los decorados" y coloridos vestuarios lo que, aunado a los buenos bailarines, cautivó al público. *Violostries* era una "danza erótica"; *Hopop* tenía la "frescura y gracia de una juventud contemporánea desparpajada y vivaz", y *Réquiem* logró "sacudir hasta el fondo del alma" a los espectadores.[215]

---

[212] Sánchez Osorio, "Novíssimo", en *Novedades*, México, 24 de julio de 1971, pp. 1 y 6.
[213] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical. Palacio de Bellas Artes: Primer Festival Internacional de Danza", *op. cit.*
[214] Manuel Blanco, "Ecos del Festival de Danza. Dos compañías extranjeras", en *El Nacional*, México, 28 de julio de 1971.
[215] Isabel Farfán Cano, "En los ámbitos de la música", en *Nosotros*, México, 31 de julio de 1971.

El 25 de julio llegó al Festival el Taller Coreográfico de la Universidad con las obras, todas con coreografía de Gloria Contreras e iluminación de Claudio Goeckler, *La muerte de un cazador* (m. Mahler, esc. y vest. Bárbara Wasserman); *Danzas para mujeres* (m. Pergolesi, vest. Marco Correa); *Integrales* (m. Edgar Varèse, vest. Julián Pablo), y *Huapango* (m. Moncayo, vest. José Luis Arreguín).

Los bailarines eran (en orden alfabético) Raúl Aguilar, Diego Alberto, Ann Axtmann, Alicia Colino, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Griselle Lezama y Armando Nesi. La dirección artística y coreografía era de Gloria Contreras; dirección técnica y administrativa, Claudio Goeckler; maestro de ballet, Armando Nesi; asesor técnico y diseñador, Sergio Zapata.[216]

Según Juan Alonso esta compañía buscaba "nuevos matices expresivos" y sus concepciones eran "absolutamente innovadoras y apartadas de los esquemas formales vacíos".[217]

Eladio Pintos hizo referencia especial a *La muerte de un cazador* (reposición en México, estrenada en Nueva York). Como en obras anteriores de Contreras, escribió el cronista, la danza recobraba su "función básica: la comunicación obsesiva e incisiva con el espectador", por lo que podía interpretarse con y sin la parafernalia teatral; como decía la coreógrafa, "dejé al bailarín la misión de expresarlo todo, sin ninguna ayuda externa".[218]

José Antonio Alcaraz afirmó que el Taller "obtuvo uno de los éxitos más grandes que haya podido anotarse"; aunque tuvo buena entrada, no llenó el teatro. Hizo mención especial de los bailarines Raúl Aguilar y Cristina Gallegos, quienes han "ido adquiriendo gradualmente una depuración técnica y un estilo de danza"; en general, le pareció que la compañía lucía "mucho más madura y unida"

*Danzas para mujeres* era "un ejercicio de estilo" para las bailarinas; aunque la idea original era muy bella, tenía "escaso" valor creativo y un "fuerte sabor *old fashioned* que recuerda a Ruth St. Denis a cada momento". En *La muerte de un cazador* se veía "un concepto curiosamente romántico" de Contreras; la obra de Mahler se "empequeñecía" con la anécdota que planteaba la coreógrafa, quien no extraía "sus infinitas posibilidades". Comparó a Contreras con Guillermina Bravo, quien también había usado música de ese compositor (en *Los magos*): "se hace necesario confesar que con todo y sus ocasionales fallas, Guillermina ha comprendido y danzado mejor la obra y las intenciones del sinfonista por excelencia".

[216] "Taller Coreográfico de la Universidad", en programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programa del Taller Coreográfico de la Universidad, 25 de julio de 1971 en el mismo Festival.
[217] Juan Alonso, "La danza en México: problemas, caminos", *op. cit*.
[218] Eladio Pintos, "*La muerte del cazador*, nuevo ballet de Gloria Contreras", en *El Día*, México, 24 de julio de 1971.

Con *Integrales*, escribió Alcaraz, Contreras demostró que podía “desplazarse con mayor desparpajo en los terrenos de la música contemporánea, a la que ella comprende y utiliza en forma espléndida”. A la música de Varèse le daba un tratamiento “lleno de dramatismo y garra”, creando una coreografía “de sugestiones y fuerza y hace bastante más justicia que ese horror que trajo el profanante título de *Américas*” de la compañía francesa. *Huapango* (que brilló “con esplendor propio”), *Vitálitas* y *Opus 32* eran las mejores obras de Contreras, donde se veían las amplias posibilidades de “gama expresiva y arquitectural” de “una de las coreógrafas mexicanas más importantes y activas”.[219]

Manuel Blanco aseguró que el grupo era un “verdadero taller y no en simplista contacto con los bailecitos consabidos; hay lucimiento personal [...] pero también experimentación y creatividad colectiva. Y sobre todo hay coraje, agresividad y sentimiento y afán de comunicación por el lado del bailarín”. Por eso, consideró que el Taller proponía “nuevos caminos” a la danza mexicana. *Huapango* era una obra que recuperaba el folclor y estaba llena de imaginación; *Danzas para mujeres* se refería al “ancestral vasallaje de la mujer”; *Integrales* mostraba en forma agresiva “la enajenación contemporánea” y la rebeldía, y *La muerte de un cazador* era una “dolorosa metáfora de la condición humana a través de las motivaciones más profundas del ser”.[220]

El tercer grupo internacional programado en el Festival fue el proveniente de Perú con el espectáculo *Vale un Perú*, en el que participaban sesenta artistas, dividido en tres partes: la primera de bailes y cantos del folclor afroperuano, dirigida por Rolando Campos; la segunda era la medular, con la famosa cantante Chabuca Granda, y la tercera, con folclor mestizo, dirigida por Rosa Figueroa,[221] con bailes monótonos y poco atractivos aunque lujoso vestuario, según Eduardo Valles.[222] *Vale un Perú* regresó a México en octubre para ofrecer su “bello programa” en el Teatro Independencia, sin la participación de Chabuca Granda.[223]

El cuarto visitante fue el Ballet Nacional del Senegal, que se presentó en el PBA del 26 al 29 de julio y del 2 al 5 de agosto, y después partió a una gira por ciudades del país. Su programa se componía de obras folclóricas cortas: *Almadies*, *Cora*, *Remadores y pescadores*, *Yaredale*, *Peulh*, *Eyffok*, *Danza de los bassari*, *Bajo una cascada*, *Poseídos*, *Sindiely*, *Los peuhls*, *Korela* y *Final*. La

219 José Antonio Alcaraz, “Gloria Contreras estrenó el domingo *La muerte de un cazador*”, en *Novedades*, México, 27 de julio de 1971, pp. 1 y 6.
220 Manuel Blanco, “Ecos del Festival de Danza. Fin de fiestas con el Taller Coreográfico”, en *El Nacional*, México, 30 de julio de 1971.
221 Cartelera del INBA, en *El Heraldo de México*, México, 23 de julio de 1971.
222 Eduardo Valles, “Música”, *Impacto*, México, 11 de agosto de 1971, p. 66.
223 Gloria Fuentes, “El indígena, venero de arte. El INBA lo hace fluir en festivales de danzas y cantos”, en *Iniciativa*, México, 23 al 29 de octubre de 1971, p. 39.

dirección era de Maurice Sonar Senghor; la dirección del Ballet, de Abdou Mama Diouf, y el asistente, Mamadou M"Baye.[224]

En la promoción de esta compañía una visión maniquea le adjudicó una proveniencia del mundo "salvaje" y enfatizó su danza frenética y alegre como estereotipo de la negritud; además, las notas se acompañaron de enormes fotos de las bailarinas con torso desnudo. Un ejemplo de estas notas es la de Alejandro Arciniega, quien incluso la tituló "Danzas con pecho libre".[225] Él mismo destacó el nuevo criterio del INBA, que ahora sí permitía el torso desnudo de las bailarinas, a diferencia de lo sucedido en 1966, con la administración de José Luis Martínez.[226] Sin embargo, los desnudos "artísticos" se habían popularizado, se utilizaban en obras teatrales (*Oh Calcuta*, *Hair*, algunas de Jodorowsky como *Zaratustra*), había playas nudistas y surgían los famosos *streakers*, que aparecían corriendo sin ropa en lugares insólitos.

El hecho es que Miguel Bueno recibió una calificación de "diez" por haber acabado "añejas mojigaterías" y permitir que la compañía senegalesa bailara "con el busto al aire".[227] Ésta emocionó al público "con sus tam tam, por su colorido y la agilidad de pasos y contorsiones, principalmente de las mujeres".[228]

Agustín Salmón hizo comentarios similares. En su opinión, la compañía, con su "colorido, ritmo, magia, contorsionismo, comicidad y, sobre todo, un calor humano que contagia", obtuvo "uno de los éxitos más grandes de que se tenga memoria" en el PBA y llevó al público "hasta el paroxismo, a tal grado que hubo momentos al finalizar la función, en que había más ruido en el patio de butacas que en el escenario". Ante una sala abarrotada, con sillas adicionales incluso, la compañía senegalesa dejó "muy atrás a sus antecesoras del continente negro". En la obligada mención de los torsos desnudos de las bailarinas, dijo que no tuvieron nada de morbo, sino "ritmo y poesía de vida".[229]

Para Mina Zamudio el arte de la compañía senegalesa era "extraño, primitivo y sin mixtificaciones". Usaba un lenguaje directo y vital, en estrecha unión con la naturaleza y el instinto. Los bailarines eran "prodigiosos ejemplares de nativos que hicieron gala de fuerza, flexibilidad y

---

[224] Programa de mano de lujo del I Festival Internacional de Danza, PBA, México, 29 de junio a 5 de agosto de 1971, y programa del Ballet Nacional de Senegal, 26 a 29 de julio y 2 a 5 de agosto de 1971 en el mismo Festival.

[225] Alejandro Arciniega, "Danza con pecho libre. El Ballet Nacional de Senegal en Bellas Artes", en *Cine Mundial*, México, 4 de julio de 1971.

[226] Alejandro Arciniega, "Cuando no hace falta recurrir al desnudo artístico", en *El Heraldo de México*, México, 25 de julio de 1971.

[227] José A. de la Peña, "Todo el mundo", en *Diario de México*, México, 26 de julio de 1971.

[228] Nota de pie de foto en *Excélsior*, México, 27 de julio de 1971.

[229] Agustín Salmón, "Estremeció al público mexicano el tam-tam africano de los senegaleses", en *Excélsior*, México, 28 de julio de 1971.

extraordinario dominio de facultades. ¡Qué exhibición de acrobacia y qué manera de someter los músculos y el esqueleto a retorcimientos casi inconcebibles. Las bailarinas, que en muchos cuadros aparecen con el torso desnudo, poseen una agilidad y una resistencia que justificarán la fama de este conjunto".[230]

De acuerdo con Eloísa R. de Baqueiro, esta compañía, "reflejo fiel de la cultura de su país", tuvo más público que ninguna otra de las participantes en el Festival y fue ovacionada.[231]

El Festival Internacional de Danza recibió una sorprendente propaganda, fue difundido profusamente en los diarios y a las funciones de cada compañía se adelantaron notas sobre sus repertorios e integrantes, con entrevistas a éstos. Julio se promovió como el "Mes de la Danza"; se anunciaron los numerosos espectáculos a que se podría asistir. Además, las funciones fueron transmitidas por el Canal 11 de televisión y en paralelo se llevó a cabo el ciclo de conferencias "Los problemas de la danza en México" en la Sala Manuel M. Ponce. El resultado fue que un numeroso público llenó la sala del PBA y aplaudió entusiasta cada función. Así lo consignan todos los cronistas.

Al concluir el Festival, Schara escribió sobre las deficiencias escenográficas que había visto en todas las compañías mexicanas. Le parecía que ninguna de las escenografías empleadas cumplía con su función: "decorar, vestir, envolver, crear ambientes en el escenario en que música y movimiento del cuerpo humano se reúnen para comunicarnos sus mensajes plásticos, su creación e interpretación del mundo". El modelo debía ser el Ballet Théâtre Contemporain, cuyos escenógrafos eran los "principales renovadores del arte moderno en nuestros días y en cada escenografía vimos la personalidad de cada uno", y habían logrado una integración de todos los elementos teatrales. La lección era que se precisaban armonía y "correspondencia lógica" entre todos los componentes.

Se refirió a dos bailarines de compañías mexicanas que perdían efectividad por deficiencias en vestuario y escenografía: Miguel Ángel Palmeros, "extraordinario en escena, pero tan mal valorado en la misma, sin vestuario adecuado, sin escenarios dinámicos, sin conjuntos de bailarines que valoren sus facultades dramáticas y técnicas", y José Mata, "tan estupendo, y con mallas que lo hacen gordísimo", más las escenografías inadecuadas de José Cuervo.

Schara relacionó estos aspectos técnicos con otros que impedían el desarrollo de la danza escénica: "falta de ayuda de las autoridades"; imprecisión de los "principales problemas del arte"; ausencia de teóricos y críticos que "complementen las actividades de los creadores" y de la

[230] Mina Zamudio, "Ritmos, acrobacias y canciones del Senegal", en *El Sol de México*, México, julio de 1971.
[231] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Nacional del Senegal", en *El Nacional*, México, 30 de julio de 1971.

investigación musical; crítica situación económica de los bailarines, además de su "falta de información, falta de comunicación con el exterior, falta de intercambio con grupos afines, falta de cultura, del cultivo de la *intelligentzia*, tan caro y tan necesario en este momento en que el país está necesitando todos los esfuerzos de sus pobladores".[232]

**III Temporada del Teatro de la Danza**

La otra gran actividad programada en 1971 fue la III Temporada del Teatro de la Danza (también transmitida por Canal 11 de televisión), del 9 de septiembre al 28 de noviembre. Participaron el Ballet Nacional de México, el Ballet Español de Roberto Iglesias, el Ballet Independiente, el Ballet Contemporáneo de la ADM, el Grupo de Danzas Mexicanas de la ADM y el Ballet Clásico de México.[233]

El BNM abrió la III Temporada con *Calidoscopio*, *Acto de amor*, *Juego de pelota* y *Danzas para bailarines*. Para Pedro Díaz *Calidoscopio* sólo fue "experiencia sensorial", como decía el texto del programa; *Acto de amor* mostró "lirismo y sensorial lenguaje coreográfico"; *Juego de pelota* era una de las obras "más importantes para la danza en México", que tocaba un tema "mexicanista" pero le daba un "tratamiento diferente", abierto "a la expresión infinita del cuerpo", y *Danzas para bailarines* realizó un juego entre la música y la danza, muy bien ejecutada y con hermoso vestuario.[234]

El Ballet Independiente dio sus funciones el 30 de septiembre, del 1 al 3 y del 7 al 10 de octubre. Su primer programa fue *Cuatro ceremonias* de Flores Canelo (m. Giumdinini); *Secretos* de John Fealy; *Un hombre* de Miguel Ángel Palmeros (m. Samuel Barber y Morton Subotnick); *Gymnopedies* y *Mujeres* de Graciela Henríquez. El segundo programa incluyó la reposición, después de ocho años, de *Luzbel* de Flores Canelo, en busca de la reacción del público;[235] *Espacio* de Henríquez (ahora con música de Varèse); *Tres adagios independientes* de Fealy, Flores Canelo y Palmeros (m. Chopin, Lopresti y King Curtis), y *Cambios* de Fealy.

El elenco se compuso de Bernardo Benítez, John Fealy, Raúl Flores Canelo, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Patricia Ladrón de Guevara, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Ema Pulido, Marta Quesada,

---

232 J.C. Schara, "Al margen de una bella temporada de ballet", en suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*, México, 15 de agosto de 1971.
233 "Próxima temporada del Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 21 de agosto de 1971.
234 Pedro Díaz, "El Ballet de los Cinco Continentes", en *El Día*, México, 29 de septiembre de 1971.
235 "Habla Raúl Flores Canelo", en *El Día*, México, 29 de septiembre de 1971.

Guadalupe Ramírez, Mario Rodríguez y Luis Zermeño. La iluminación fue de Mario Alcántara y la fotografía, de Jorge Contreras.

Ulises Gracián escribió sobre las obras que más lo impresionaron: *Secretos*, "un texto" que "con fina escritura" decía "en el espacio y con el cuerpo, todas aquellas cosas que no se pueden decir al amante, al amigo, a uno mismo", y *Mujeres*, donde la "mujer-mujeres", auténticas y veraces, se vaciaban, gemían, llevaban lo cotidiano y arcaico a niveles artísticos al expresarse como "sexo, como individuo, como grupo".[236]

Para Felipe Cazón el Ballet Independiente por fin había superado su vínculo con el BNM gracias a su búsqueda creativa; su acierto era "consolidar las inquietudes de todos los integrantes hacia un programa que cada vez es más claro en sus propósitos". El tema de *Cuatro ceremonias* giraba sobre rituales de doctrinas que proclamaban la violencia y los bailarines habían mostrado "poca expresión dramática, hasta el grado de parecer objetos". *Secretos* era una "buena coreografía", bien planteada, en torno de los conflictos de dos parejas. *Gymnopedies* era un intento fallido por "recrear el clasicismo griego con lo moderno" y resultaba "muy simple, esquemática y simétrica". Por el contrario, *Mujeres* tenía una estructura compleja con "ángulos muy acabados" de la narración corporal, utilizaba el teatro y era un acierto la ausencia de música; incluía "cosas obvias, que traducen la obsesividad sexual de la coreógrafa, basándose en experiencias psicológicas de obvia confrontación, en la imitación extralógica de algunos ballets contemporáneos realizados en Norteamérica, pero con los cuales trata de encontrar su camino en la temática como en el estilo".[237]

Esta opinión sobre *Mujeres* ejemplifica el fuerte impacto que causaba en la audiencia; para otro cronista representaba "la emancipación de la mujer y su parte activa en la sociedad en igualdad de derechos y condiciones al hombre".[238]

Sobre el segundo programa escribió Emilio Arizaga mostrando su desacuerdo con las obras, con la compañía y su concepto: la "malograda" *Espacio* "no nos remite a nada porque el espacio es la concreción de elementos en movimiento y con una duración ininterrumpida"; tenía música de Varèse, "hoy tan solicitado", desde que Sokolow la utilizara en *Desiertos*. *Tres adagios independientes* había sido "un fiasco" porque carecía de "planteamiento serio", de "narración coreográfica", y se remitía a "una cosa obvia de dos hombres en el cual uno es la parte femenina y otro el macho, como en los ballets románticos". Lo peor, dijo el cronista, era esta última obra, en la que Fealy se había sentido

[236] Ulises Gracián, "El Ballet Independiente", en *Fin de Semana* de *El Día*, México, 8 de octubre de 1971, p. 15.
[237] Felipe Cazón Arriaga, "El Ballet Independiente en el Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 9 de octubre de 1971.
[238] "El Ballet Independiente en el Teatro de la Danza", en *Novedades*, México, 15 de octubre de 1971.

"parte del conflicto hormonal, en vez de distanciarse y ver objetivamente el asunto. La segunda historia [de Flores Canelo], por el mismo camino, sólo la tercera [de Palmeros] mostró entusiasmo juvenil, colorido, frescura, por lo cual mereció el aplauso".

*Luzbel* hacía referencia a una "época ya ida", su recreación de danzas tradicionales estaba lograda a medias y el diseñador (Flores Canelo) había carecido de imaginación; sin embargo, el cronista consideró la obra como "un buen intento, aunque no haya mucho baile", pues sí había una buena ejecución de Palmeros y la música extraordinaria de Elizondo. Sólo *Cambios* le valió comentarios positivos, un "trabajo más laborioso y logrado en partes" y "loable esfuerzo" de su autor y la compañía.

Arizaga hizo sus críticas más agudas por el "final de fiesta" que concluyó la función; de "chocante presentación", había "abaratado" a la compañía:

Vale más aclarar de una vez que ese fin de fiesta más bien parece una Babilonia norteamericana a la que se le ha agregado chilpachole enlatado. Porque a estas alturas, insistir en las flores y la decadencia moral de los *hippies* después de los de Avándaro, resulta grotesco. Como en muchas comedias musicales mexicanas, que sólo tienen de México el que se realicen en un teatro mexicano, el fin de fiesta provoca la repugnancia por la insistencia de este grupo balletístico que se ha distinguido por la copia, la calca de todo lo que llega de Norteamérica, desvirtuando con ello cualquier intento de búsqueda de lo nuestro.[239]

Como solía suceder, las críticas de *Siempre!* sobre el Ballet Independiente fueron buenas, enormemente contrastantes con la anterior. Se habló de la deficiente propaganda dada a la III Temporada, a pesar de lo cual la compañía había atraído al público a sus funciones, pues "la danza moderna, contra lo que quisieran sus acedos despreciadores, los que sólo creerían de buena fe en las cosas que se hicieron „cuando Covarrubias", gana terreno, se mete en el ánimo de los jóvenes, interesa y preocupa a los intelectuales, abre limpios horizontes de emoción y de recreo a la gente común". Esto se debía en mucho a la labor del BNM, que "tiene solidez, disciplina perfecta, tradición valiosa, espléndido juego de técnica, hermosura de veras. Y la experimentación aguda del Taller Coreográfico de la Universidad. Y la jocundia juvenil del cuerpo de la ADM. Y la fuerte inquietud expresiva del Ballet Independiente".

En esta última compañía había equivocaciones, pero también nuevos creadores. Graciela Henríquez era una revelación en la coreografía por su "tremenda imaginación de actitudes, de figuras";

[239] Emilio Arizaga, "El segundo programa del Ballet Independiente", en *El Día*, México, 15 de octubre de 1971.

aunque en *Mujeres* su dramatismo había "resbalado a veces a lo chistoso", en *Espacio* tenía aciertos "de tensión, de angustia, realmente estremecedores". *Cambios* de John Fealy era uno de sus mejores trabajos, por su "claro sentido de la composición de volúmenes y ritmos, con un lirismo alto —eso que a muchos despistados les parece algo enmohecida—, con poesía limpia y verdadera". Miguel Ángel Palmeros, a quien el cronista calificó de insuperable como bailarín, apuntaba obras "decorosas", pero sus trazos todavía eran "infantiles" y en su *Adagio* creaba un ambiente de *night club* "a lo Roberto y Mitzuko".

Opinó que el Ballet Independiente, sin un elenco estable, no había "completado" su "perfección técnica", sufría de "imprecisiones" en la dirección y aún no definía un "juicio crítico colectivo"; sin embargo, obraban a su favor "su propia esencia de grupo sin vedettismos ni jerarquizaciones personales chocantes", el entusiasmo de sus integrantes nuevos y veteranos, y "unas ganas enormes de originalidad y frescura".[240]

Por su parte, Busi Cortés escribió que la compañía logró "trabajo colectivo y conciencia de grupo". Destacó *Mujeres*, obra que volvía al origen del ser humano "como expresión artística de nuestro tiempo" y en que aparecían "mujeres de polietileno que planchan, lavan y obedecen al hombre". En contraste, en *Un hombre* se ganaba por medio de la violencia y se perdía "ante la seducción".[241]

El Ballet Español del prestigiado mexicano Roberto Iglesias se presentó del 12 al 17 de octubre en la III Temporada; bailó *Albaicin*, *Mirabrás*, *Soleares*, *Homenaje a Estampío*, *Farruca*, *Soledad Montoya*, *Ídolos de arena*, *Caña*, *Serranas*, *Zorongo gitano* y *Caracoles*. El grupo dio un "espectáculo único"[242] con colaboración especial de Margarita (Gordon), Beatriz Miño, Amanda Orozco, Enrique Iglesias, Ricardo Montoya, Juan Pablo, Simón García (guitarrista) y Manolo Ureña (cantaor). El director artístico era Guillermo Keys; asesor artístico, Felipe Segura; coreografía de Roberto Iglesias; coordinadores de producción, Mario Alcántara y Jorge Campuzano.[243]

El Ballet Contemporáneo de la ADM se presentó del 21 al 24 y del 28 al 31 de octubre. Sobre su trabajo, la bailarina Rosa Tato declaró que buscaban "expresar los problemas más actuales de una forma abierta, joven, moderna y fácilmente comprensible para el público"; en el grupo no había

[240] "Ballet", en *Siempre!*, México, 20 de octubre de 1971.
[241] Busi Cortés, "Un grupo en busca de su propio estilo", en *Novedades*, México, 13 de noviembre de 1971.
[242] Tere, "Roberto Iglesias y su Ballet Español en el Teatro de la Danza", en *Novedades*, México, 18 de octubre de 1971.
[243] Programa de mano de Roberto Iglesias y su Ballet Español, III Temporada del Teatro de la Danza, México, 12 a 17 de octubre de 1971.

"estrellas", sino trabajo en equipo.[244] Siendo el más joven de la III Temporada, había despertado "gran interés por su frescura y originalidad", por lo que su participación tuvo éxito.[245] Además, el día de su debut, el 21, inauguraron "oficialmente" la III Temporada Miguel Bueno, Ramiro González Delsordo (gerente general de la Unidad Artística y Cultural del Bosque) y Clementina Otero.[246]

Su primer programa se compuso de *Liturgia* de Fealy; *Tiempos* (c. Antonia Torres, m. Henk Badings); *Dúo-cuarteto* (c. Bodil Genkel, m. Tzi Avni); y *Ceremonias* de Genkel. El segundo, de *Variaciones barrocas* (c. Rosalío Ortega, m. Gabrielli-Rivayaz); *Danza para siete* de Torres; *Sueños* (c. Genkel, m. Pierre Henry); *Recuerdo* (c. Carlos Delgadillo, m. Khatchaturian y Lewin Richter, poema Julio César Schara, voz Roberto Olivo), y el estreno, de "la dilecta maestra doña Ana Mérida",[247] *Equilibrio en punto negro* (m. Camille Saint-Saëns), en homenaje a su padre,[248] con la participación del bailarín Carlos Gaona.

El elenco estuvo formado por Maclovia Carrión, Héctor Chávez, Carlos Delgadillo, Graciela González, Ernesto Mendiola, Socorro Meza, Cecilia Montañez, Reyna Pérez, Oswaldo Rivas, Raquel Rodríguez, Amparo Sevilla, Patricia Tato, Rosa Tato, Antonia Torres, Silvia Unzueta, Liberman Valencia y Sergio Vicencio. Los bailarines huéspedes fueron Bernardo Benítez (cortesía del Ballet Independiente) y Carlos Gaona. Dirección general de Clementina Otero; artística, de Bodil Genkel y Antonia Torres; asistente de dirección, Graciela González; iluminación y dirección de escena, Mario Alcántara; promoción, Ana Mérida.[249]

*Equilibrio en punto negro* es el nombre del primer cuadro que Carlos Mérida regaló a su hija con "nueva técnica", por lo que la obra "comprende ese avance artístico que sugiere tiempos y espacios nuevos, colores en una matemática de sentimientos". La música también tenía un referente personal, pues fue el primer concierto que el pintor hizo escuchar a la coreógrafa cuando era menor de 7 años de edad, para que improvisara danzando.[250]

Raquel Tibol opinó positivamente sobre el trabajo del Ballet Contemporáneo: a pesar de que estaba formado por estudiantes, su esfuerzo los llevaba al profesionalismo, por lo que era muy acertado el apoyo que el Departamento de Danza del INBA le estaba otorgando. Las coreografías presentadas en la III Temporada tenían "un hilo argumental casi inasible que exige una enorme entrega

[244] Rosa Tato en "Temporada de danza Ballet Contemporáneo", en *Iniciativa*, México, 2 de octubre de 1971.
[245] "Gran éxito del Ballet Contemporáneo de la ADM", en *Cine Mundial*, México, octubre de 1971.
[246] "Circo, maroma y teatro", en *Crucero*, México, 22 de octubre de 1971.
[247] "El Ballet Contemporáneo presenta su segunda temporada", en *Novedades*, México, 29 de octubre de 1971.
[248] "El Ballet Contemporáneo de la ADM", en *El Día*, México, 25 de octubre de 1971.
[249] Programa de mano del Ballet Contemporáneo, Temporada del Teatro de la Danza, México, 28 a 31 de octubre de 1971.
[250] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 30 de octubre de 1971.

espiritual de parte de sus intérpretes. Bodil, que ha dirigido a un Luis Fandiño o a una Laura Urdapilleta, sabe muy bien cuánto les falta todavía a sus jóvenes artistas para brindar al público los complejos planos de la danza contemporánea". Como Genkel daba su trabajo sin "pausas ni mezquindades", obtenía resultados favorables y formaba a "los grandes artistas del futuro".[251]

Contra estas afirmaciones, de nuevo Emilio Arizaga dio una opinión negativa: las obras del Ballet Contemporáneo no tenían unidad y estaban cargadas de "significaciones académicas promiscuas e híbridas en su lenguaje y estilo". El trabajo era "desintegrado, disímbolo en sus partes"; además, se notaba "la influencia de las influencias entre los mismos coreógrafos que presentan obras con uniformidad de ideas temáticas y coreográficas". Había repetición de "actitudes, gestos, saltos, entradas y salidas corriendo, desplazamientos amontonados", de vestuario inadecuado y, "sobre todo, la falsa expresión balletística de los bailarines, que no tienen una mentalidad artística sino vedettística". En *Variaciones barrocas*, *Danza para siete* y *Sueños* la música era "percusiva o de ruidos, de mal gusto, o de autores mediocres", "un dato de antivanguardia" o retraso; pero *Recuerdo* "no era un trabajo inaceptable" y estaba basado en "un no feo poema". La única obra que aplaudió fue *Equilibrio en punto negro*, presentada "de manera distinta y diferente, ampliando la estética del clasicismo" y bien ejecutada, especialmente por el "primer bailarín" Carlos Gaona, "de quien siempre toda interpretación es una elocuencia en punto alto".[252] Otros cronistas también hicieron comentarios favorables de esa obra y de Gaona; la primera, por ser una "coreografía espléndida" con movimientos clásicos y modernos; del segundo, porque "su interpretación fue elocuente, sobria y respetuosa" y por ser "uno de los mejores bailarines de danza moderna".[253]

El siguiente grupo en la III Temporada fue la Compañía de Danzas Mexicanas de la ADM, el único folclórico. El 6 y 7 de noviembre bailaron *Fiesta de boda nayarita* (con *El Buey, Najahua, El gallito, El ardillo* y *Jarabe nayarita*) y *El sarao campechano* (con *Jarabe gatuno, Son del pavo, El cubano, La cucaracha, La jerigonza, Pichito amoroso, La guaranducha, Mimi, Jarabe criollo, Campechito* y *Baile del almud*).

Dirigida por Nieves Paniagua, la compañía tenía como objetivo "conservar nuestro más puro folclor y enriquecer su repertorio de la investigación de danzas desconocidas", las cuales fueron

[251] Raquel Tibol, "La compañía de danza moderna más joven de México", en *Excélsior*, México, 31 de octubre de 1971.
[252] Emilio Arizaga, "El Ballet Contemporáneo en el Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 2 de noviembre de 1971.
[253] Leo, "Carlos Gaona en el Ballet Contemporáneo", en *El Nacional*, México, 6 de noviembre de 1971.

montadas por los maestros Bertha García Treviño (quien en algunos textos apareció como directora), Noemí Marín, Isabel Mendoza, Frida Martínez, Xóchitl Medina y Pablo López.[254]

El cierre de la III Temporada del Teatro de la Danza estuvo a cargo del Ballet Clásico de México, de cuya participación ya se ha hablado, contexto en que estalló el conflicto de los integrantes de la compañía entre sí y con las autoridades del INBA.

[254] "La Compañía de Danzas Mexicanas, en el Bosque", en *El Día*, México, 7 de noviembre de 1971.

**4. Ortiz Macedo, el segundo. Ballet Clásico de México frente a Ballet de Bellas Artes**

Ortiz Macedo se vio obligado a solucionar algunos problemas surgidos en el periodo de Bueno, así como a resolver si daría o no continuidad a sus proyectos. Uno de ellos, el Festival de Danza Negra, había quedado a la deriva junto con sus numerosos participantes, pues se suponía que tomarían parte "artistas de color de los cinco continentes", quienes estaban "desolados" ante la perspectiva de que dicho Festival no se llevara a cabo.[255]

El caso de los bailarines del Ballet Clásico de México se siguió ventilando en la prensa. A unos días del nombramiento del nuevo director del INBA, Ricardo Mungarro escribió una nota pidiéndole una investigación sobre las renuncias y denuncias de los disidentes, y señalando la contradicción de retirar de la compañía oficial a quienes habían mostrado su "elevado nivel" y eran de "indiscutible valía, que han entregado su vida al ballet clásico y que han recibido el aplauso y reconocimiento del pueblo y la crítica".[256]

Ante la posibilidad de la salida de Clementina Otero, quien durante el conflicto con el Ballet Clásico de México se había plegado a las decisiones de Bueno, se desató una campaña de apoyo para que se le mantuviera en su posición en el Departamento de Danza. Alumnos y maestros de la ADM, así como integrantes de las compañías de danza mexicanas, dirigieron una carta a Ortiz Macedo para solicitarle que la ratificara en su puesto.

La carta decía que Otero había llevado a cabo una "administración muy inteligente"; se enfatizaba que el hecho de no ser bailarina, "sino una ilustre actriz", le había permitido "equilibrar la política necesaria para el manejo de todas las ramas del ballet". Se aseguraba que en el pasado se había demostrado que quienes estaban "relacionados directamente" con una de las especialidades dancísticas no habían "funcionado" en el Departamento de Danza, pues descuidaban a las demás. Otero tenía a su favor la formulación de planes "muy importantes para el desarrollo de la danza" y su promoción para públicos masivos.[257]

Ortiz Macedo tomó su decisión sobre la conflictiva situación del Ballet Clásico de México; el 21 de enero se publicó en los diarios un comunicado del INBA en que se elogiaba la labor de Otero y Job Sanders. Se aseguraba que en los últimos siete años (periodo en que Otero se había encargado del Departamento de Danza) la danza mexicana se había transformado hasta llegar a "un nivel sorprendente" para un país sin "escuela o tradición". Se condenaba a quienes (quizá el Grupo de los

---

[255] "Ella esperaba el Festival de Danza Negra, ahora en veremos", en *Cine Mundial*, México, 17 de enero de 1972.
[256] Ricardo Mungarro, "Rapsodia", en *La Prensa*, México, 18 de enero de 1972.
[257] "Alumnos abogan por la señora Clementina Otero", en *Cine Mundial*, México, 15 de enero de 1972.

10) buscando su "lucimiento público" habían causado "el eventual desvío de intereses, en minorías que desatienden la gratificación del estudio, combinándolo por la codicia de un puesto".

A Clementina Otero se le llamaba "incansable trabajadora" del INBA (33 años de servicio en el Instituto, se decía, lo que era imposible porque se fundó en 1946) y uno de los personajes "con mayor experiencia en las artes escénicas", formadora de grandes actores y actrices mexicanos.

En el comunicado se reprodujeron fragmentos de una carta firmada por veinte integrantes de la compañía oficial, en la que hacían patente su apoyo a Sanders, elogiaban su labor y "calidad humana", y agradecían su contratación (y la del maestro Reznikof) por el INBA. Sanders, señalaban, fue "el primer director que se ha dado cuenta de las condiciones reales del ballet en México", demostró que en el arte no había barreras de nacionalidad y, a pesar de las condiciones adversas, les dio su trabajo, apoyo, interés y entusiasmo.

Aunque en el comunicado no se mencionaron las críticas hechas por el Grupo de los 10, sí se hizo referencia a la renuncia de Laura Urdapilleta, quien, decía el Instituto, siempre recibió el reconocimiento de los directores invitados de la compañía, pero "sensiblemente se ha excusado para no seguir adelante con el grupo del INBA". La compañía, se insistió, había contado "invariablemente con maestros y directores artísticos a la altura" de las exigencias de sus integrantes y se daban los nombres de algunos de los nuevos y "notables elementos", como Martha Pimentel, Sylvie Reynaud, Elena Carter, Elena Macías y Alma Mino, además de quienes habían "regresado a México" (Héctor Salcedo, Aurelio García, Alejandro Schwartz y Gloria Hernández, que nunca se habían ido).

Se reconocieron los aportes de algunos artistas que habían trabajado con el Ballet Clásico de México, como Ana Mérida, Michael Lland, Víctor Moreno, Aurora Bosch y Miro Zolan. Este último, según el INBA, "quizá pudo comprobar más que otros las dificultades que crean los eventuales pero nunca ausentes disidentes" (única mención a éstos). Aceptaba que maestros mexicanos podrían encargarse de la compañía; "al que más frecuentemente se menciona por haber destacado en casi todas las líneas es el maestro Felipe Segura, pero actualmente trabaja para el BFM, satisfecho con tal asignación".

Por último, el INBA informó de que se había dispuesto "una distribución equitativa del presupuesto para danza entre las compañías existentes", sin decir cuáles ni a cuánto ascendían los recursos; y aseguró que, de acuerdo con la opinión de destacadas artistas (Josefina Lavalle, Bodil Genkel y Guillermina Bravo), en México ya no había "bailarines famélicos", pues "todos gozan de un

salario por contrato y los máximos esfuerzos presupuestales se hacen para satisfacer no solamente su educación, sino un ingreso como artistas y el desarrollo de su popularidad".[258]

Luego de este comunicado se dieron a conocer los proyectos del Departamento de Danza, prueba de la organización y eficiencia de Otero, pues fue el primero de todos los departamentos del INBA en hacerlo. Se incluyó la temporada que en esos momentos se llevaba a cabo junto con el IPN en la Unidad Zacatenco, la cual gozaba de éxito por el interés despertado en los estudiantes. En abril vendría la temporada del Ballet Clásico de México en el Auditorio Nacional; en julio el Festival de Danza con grupos nacionales y extranjeros; giras de las compañías mexicanas por el país; actuaciones de extranjeras en el PBA, como el Ballet Nacional de Sierra Leona, y otras, con el apoyo de la Asociación Musical Daniel.[259]

Acto seguido, a Clementina Otero "le fue aceptada la renuncia". El escritor Fernando Sánchez Mayans se convirtió en el "encargado provisional" o jefe interino del Departamento de Danza (de enero a agosto de 1972) y se empezó a hablar más frecuentemente de que los disidentes se podrían convertir en un grupo de cámara dirigido por Felipe Segura.

Sobre el cambio de funcionarios, en *Siempre!* se escribió que muchos tenían interés por presenciar "el descabezamiento" luego de la llegada de Ortiz Macedo a la Dirección General. Se lamentó la renuncia del subdirector Rafael Gaona y se dijo que había sido una "apuesta excitante" saber si Otero permanecería o no al frente del Departamento de Danza, pues varios habrían querido ocuparlo. Finalmente, se enlistaron las características de Sánchez Mayans: "hombre de fino gusto, de talento probado", podía ser "imparcial" aunque no perteneciera al medio dancístico (o precisamente por ello), no representaba intereses de ningún grupo ni especialidad y no estaba "metido en líos de comadres". Todo ello permitía suponer que tendría capacidad para ejercer una administración clara, "dar impulso equitativo a los grupos, respetar criterios artísticos diferentes e impulsar la danza sin sectarismos trasnochados".[260]

Sin Clementina Otero, los planes de la compañía oficial siguieron más o menos iguales. Seguramente por la presión de los bailarines disidentes y de la opinión pública, y por la mesura de Sánchez Mayens, el director del INBA tomó una decisión salomónica, que satisficiera a ambos bandos

[258] "Avances extraordinarios de la danza en México en los últimos siete años: INBA", en *Excélsior*, México, 21 de enero de 1972.
[259] R. de Burgos, "Pentagrama musical", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 27 de enero de 1972.
[260] "Danza", en *Siempre!*, México, 29 de marzo de 1972, p. 79.

(aquéllos a favor y en contra de Job Sanders). Llamó para los disidentes al director mexicano más probado de todos.

Desde el inicio del conflicto, o por lo menos desde el 21 de diciembre de 1971, se había involucrado a Felipe Segura. En esa fecha recibió un telegrama: "Votos inmejorables año comienza. Seguimos esperando ayuda usted", firmado por "Los diez. Ballet Clásico de México".[261] Este documento prueba que los disidentes habían acudido a Segura para que tomara la dirección de su grupo, ante las pugnas con Sanders y las autoridades del INBA.

Finalmente, en abril de 1972 se dividió oficialmente el subsidio de la compañía entre el Ballet Clásico de Bellas Artes, dirigido por Job Sanders, y el Ballet Clásico de México, dirigido por Felipe Segura. A mediados del mes se hizo el anuncio oficial, aunque antes ambos conjuntos ya habían dado funciones. Ortiz Macedo informó de los "cambios radicales" que se harían en las áreas de Ópera y Danza del INBA, y terminó "conciliatoriamente" el conflicto dando "el justo reconocimiento" a los integrantes de cada fracción y "eliminando toda discriminación y todo favoritismo". Con la medida regresaron al INBA Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Alicia Pineda, Francisco Araiza y Tomás Seixas. Los dos últimos eran ex integrantes del Ballet Concierto, a quienes Segura recurrió (y rescató) no solamente porque tenía antecedentes de su trabajo, sino porque eran bailarines disponibles y dominaban el repertorio (muy bailado desde tiempo atrás) que empezó a ensayar con la nueva versión de la compañía.

Años después Felipe Segura explicó la invitación para dirigir esa fracción de la compañía oficial: las autoridades pretendían que fuera "una especie de general de ese ejército en contra de Job Sanders"; sin embargo, su postura fue "conciliadora", pues hacía tiempo que conocía a Sanders y se habían reencontrado en Ballet Clásico 70, parte del BFM, además de que consideraba a su esposa Svea Eklof como una gran bailarina.[262]

Por otra parte, en una conferencia de prensa Ortiz Macedo anunció que el Departamento de Danza auspiciaría "la existencia de varios grupos que antes preferían permanecer independientes y, por tanto, la actividad se extiende a varios teatros ¯en funciones escolares lo mismo que en actuaciones

[261] Telegrama fechado en México el 21 de diciembre de 1971, archivo personal de Felipe Segura.

[262] En 1985 Segura afirmó que regresó al INBA luego de su trabajo de varios años en el BFM, donde su labor era satisfactoria, pues "era tan rico el panorama". La invitación se dio luego de "un problema espantoso con Job Sanders, y lo había iniciado el maestro Reznikof". Sanders había mencionado la edad de las bailarinas, lo que ocasionó que Laura Urdapilleta se retirara y Sonia Castañeda decidiera luchar contra la postura de Sanders. "Pero no creas que me llamaron por considerarme muy conocedor", sino porque previeron que se enfrentaría a Sanders, pensando "que se las arreglen los dos, sin que los directivos tengan problemas". Felipe Segura en Charla de Danza, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 2 de julio de 1985.

para el gran público— y se trabaja también en provincia" (como en la organización del Festival Internacional de Folklore de Guadalajara). La danza contemporánea tendría una programación especial, se aumentaría el número de funciones y giras de los grupos de ese género. Como se había planteado para la ópera, en el Departamento de Danza se pediría la colaboración de artistas de otras áreas para "crear un repertorio nacionalmente importante". Se declaró a junio Mes de la Danza, cuando participarían varias compañías extranjeras, como el Ballet de Paul Taylor.[263]

En dicha conferencia de prensa estuvieron presentes Felipe Segura y el resto de los integrantes del Ballet Clásico de México. El flamante director agradeció a Ortiz Macedo el apoyo, facilidades y comprensión de las nuevas autoridades, pues gracias a la "forma sincera, honesta y enérgica" en que resolvieron la crisis, su grupo sobreviviría.[264]

La formación de dos compañías del INBA repetía en parte la historia de los años cincuenta, cuando la compañía oficial, entonces de danza moderna, se subdividió en diversos grupos por la imposibilidad de llegar a acuerdos. Ambos casos obedecieron al hecho de que cualquier compañía que pretenda sobrevivir y mantenerse sólidamente no puede hacerlo por mandato burocrático, sino por la unidad de intereses e identificación de sus integrantes con el concepto artístico y organizativo. Esto último, en el contexto del conflicto, se había logrado alrededor de la figura de Felipe Segura, y no con los otros directores artísticos del Ballet Clásico de México. Ya que estos últimos sólo estaban "de paso", no se involucraban ni comprometían plenamente, lo que también significaba saber lidiar con las dificultades internas de la compañía, las deficiencias presupuestales y las injerencias de la burocracia cultural.

El Ballet Clásico de Bellas Artes siguió adelante con sus planes. En abril inició la temporada en el PBA para alumnos de escuelas oficiales y particulares de la ciudad, con la asistencia de los niños de los Albergues Infantiles a una de las funciones, organizada por la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF.[265] La compañía repuso dos obras de años anteriores (*Danzas españolas* de Cano y *Un cuento* de Farnesio de Bernal) y otra tantas de Sanders (*Impresiones* y *En el aire*, ahora castellanizada y con De Bernal como narrador).

Los créditos de la compañía aparecieron con Job Sanders como director artístico; Antonio López Mancera, jefe de producción; Jorge Cano, *régisseur*; Juan González Amador, director de

[263] Luis Fernández de Castro, "Ortiz Macedo anunció cambios en Ópera y Danza; vienen Paul Taylor y Nureyev", en *Excélsior*, México, 19 de abril de 1972.
[264] Eduardo Lara, "Actividades culturales", en *Nosotros*, México, 20 de mayo de 1972, p. 42.
[265] "Función en el INBA a niños huérfanos", en *Cine Mundial*, México, 14 de abril de 1972, p. 13.

escena; Roberto Vallejo, coordinador, y Guillermo Noriega, promotor. Los bailarines eran Susana Benavides, Jorge Cano, Alicia Colino (ex bailarina del Taller Coreográfico e integrante de la compañía oficial a partir de enero), Bernard Hourseau, Martha Pimentel, Héctor Salcedo, Svea Eklof, Aurelio García, Gloria Macías, Alejandro Schwartz, Marisela Abreu, Laura Casas, Alma Mino, Maya Ramos, Patricia Romero, Christine Shehan, Ann Marie Spector, Guillermo Valdez, Isaías Mino y George Roussis.[266]

El Ballet Clásico de México fue el encargado de presentar el segundo programa para público popular y masivo en el PBA, con la consabida *Coppélia* (versión Segura, m. Léo Delibes, esc. López Mancera, vest. Marcela Isunza),[267] la cual fue ovacionada. Sobre Segura, Kurt Hermann Wilhelm puntualizó: una vez Otero fuera del INBA, "se le hizo la recta y total justicia" al nombrarlo director del grupo disidente "y esperamos que pronto se le entregue el Departamento de Danza". Con el regreso de Segura el panorama había cambiado "totalmente", pues los bailarines de todos los géneros le tenían respeto y estimación, y los planes se iniciaron "bajo el signo del compañerismo y desterrado todo „vedettismo‟". Para demostrarlo, mencionó que en las funciones de *Coppélia* Urdapilleta aparecía un día como Swanilda y al día siguiente como parte del cuerpo de baile, igual que el resto del reparto, que se intercambió los papeles principales. Señaló que "no ha habido, ni actualmente hay ni creemos que en un futuro próximo lo veamos, un Doctor Coppélius tan extraordinario" como el ejecutado por Segura, quien durante diez años había hecho ese papel, siempre renovándolo.

Sobre las funciones de *Coppélia*, afirmó que el cuerpo de baile se había mostrado "joven e inexperto, pero con unas ganas tremendas de bailar"; la Orquesta de Bellas Artes, dirigida por Fernando Lozano, había tenido "momentos buenos y malos"; la producción de López Mancera era "hermosa", y el vestuario de Marcela Isunza, "vistoso".[268]

El segundo programa de esta compañía en la temporada para escolares se compuso de *Pedro y el lobo* (c. Segura, m. Prokofiev), *El corsario* (c. Michael Lland, m. Drigo) y *La fille mal gardée* (versión de Enrique Martínez), todas con escenografía y vestuario de López Mancera, que se presentaron a las 9 y 11 horas en el PBA.[269]

---

[266] Programa de mano del Ballet Clásico de Bellas Artes, Temporada para alumnos de escuelas oficiales y particulares del D.F., PBA, México, abril de 1972. Las funciones fueron del 10 al 15, del 17 al 21 y del 24 al 29.
[267] "El INBA presentó *Coppélia* en su Programa Popular", en *Cine Mundial*, 18 de abril de 1972, p. 2.
[268] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 23 de abril de 1972.
[269] "Culturales de la ciudad", en *El Universal Gráfico*, México, 5 de abril de 1972. Esta compañía dio un total de 16 funciones.

Unos meses antes de estas funciones, en enero de 1972, en una entrevista Felipe Segura habló de sus conceptos sobre la danza, que sin duda le permitieron ocupar nuevamente el cargo de director de una de las compañías oficiales. Explicó que, aunque no tuviera un nivel técnico excepcional, el bailarín latinoamericano se caracterizaba por "bailar", y "cuando además de talento y personalidad tiene perseverancia y tesón, llega a ser estrella". Era "partidario de [la escuela soviética o] Vaganova, fuente original de las técnicas de ballet que se practican actualmente", y consideraba fundamental aplicar "una escuela de enseñanza sistemática que tenga continuidad y cumpla planes definidos". Con ésta debía formarse al bailarín "redondo" o "total" trascendiendo las "fronteras de una danza „parcial" que reduce artísticamente e impide avanzar". En cuanto a las condiciones en que debía desarrollarse el varón en la danza, dijo que éste se decidía a bailar si encontraba como "aliciente un núcleo profesional" de maestros, quienes debían "crear un ambiente propicio para interesarle". Para la danza de aficionados también pensaba que tenía que existir "un control de enseñanza", que los "defendiera estética y artísticamente". Como director de una compañía, opinaba que su papel debía ser el de un "autócrata y saber cómo, cuándo, qué y con quién realizar los planes de su grupo".[270]

En abril de 1972 el Ballet Clásico de Bellas Artes dio una función en Toluca. En mayo actuó del 2 al 4, 8 y 11 para escolares en el PBA; ese mismo mes esta compañía y el Ballet Clásico de México participaron en el Festival Mundial del Folklore, de Guadalajara, y separados viajaron a giras por Veracruz.[271]

A su regreso, Sonia Castañeda declaró que Ortiz Macedo había mostrado su "comprensión, apoyo e inclusive estímulo" al Grupo de los 10 al acceder a que Felipe Segura se encargara de su dirección. Gracias a su experiencia, en dos meses habían dado quince funciones para escolares en el Auditorio Nacional y el PBA, ante más de 80 mil espectadores, además de las pequeñas giras a Guadalajara y Veracruz; tenían listos tres programas, y se había reincorporado Guillermo Keys y en el futuro lo haría Ana Mérida.[272]

Segura declaró que la compañía que dirigía no le era ajena, pues él la había fundado en 1963 y nueve años después, había realizado una intensa labor durante siete meses: temporada infantil en el PBA y Auditorio Nacional ante 300 mil espectadores (cifra muy superiora la que daba Sonia Castañeda); reposición de *Coppélia* con la Orquesta Sinfónica; grabaciones para televisión;

[270] Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Felipe Segura", *op. cit*.
[271] "Giras de dos ballets clásicos", en *El Día*, México, 29 de abril de 1972.
[272] Salvador Camelo Torres, "*Prima* bailarina mexicana del Ballet Clásico de México", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 7 de mayo de 1972, p. 11.

participación en el Festival del Folklore Internacional, de donde “los miembros de la compañía regresamos cargados de medallas y trofeos”. Planeaba la reposición de *El Cascanueces*, participar en el Festival Internacional Cervantino y una gira por el sureste “desde Puebla hasta Mérida”[273] (como en los mejores tiempos de su Ballet Concierto).

Simultáneamente a la labor en el Ballet Clásico de México, sus integrantes tenían otras actividades, como Urdapilleta y Seixas en la zarzuela *Doña Francisquita* con Cristina Ortega, en el Teatro Hidalgo, con coreografía de Felipe Segura, en julio de 1972,[274] y en la Temporada de Ópera del INBA con “impecables” coreografías de Guillermo Keys.[275]

Restablecida su posición hegemónica en el ballet mexicano, Laura Urdapilleta concedió una entrevista, esta vez en su casa, en donde accedió a responder todo tipo de preguntas. Eran notorios el interés y curiosidad por conocer la vida de una gran figura, por lo que debió hablar sobre la hora en que se levantaba, dónde desayunaba, por qué no se había casado, su familia, su vida privada. Respondió amablemente que era feliz con sus sobrinos, que no se había casado por razones del “destino” y creía difícil hacerlo, “ya que en el ambiente en el que se desenvuelve no es fácil encontrar al hombre que compagine con su vida”.

Habló de las clases que impartía a una población popular en la Escuela de Danza del DDF, lo que le daba una gran satisfacción. Elogió a las nuevas autoridades del INBA por su intención de hacer llegar al pueblo espectáculos de calidad, por medio de funciones en foros al aire libre y con boletos a bajos precios.

Explicó la disciplina, cuidado de la figura y alimentación que precisaba una bailarina. Sobre su manera de vestir, se definió como conservadora y dijo que “la prenda que más le gusta es la minifalda”. Se lamentó por la guerra de Vietnam y el descuido familiar que llevaba a los jóvenes a la drogadicción.[276]

Aparentemente había armonía en las dos compañías oficiales de ballet era armoniosa; sin embargo, existían desacuerdos. Del Ballet Clásico de Bellas Artes, Jorge Cano se quejaba de los bajos salarios que percibían los bailarines: “estamos al final de la escala de sueldos” y los cambios en la jefatura del Departamento de Danza del INBA los afectaban, pues cada vez se daba una “regresión al

[273] Felipe Segura en Alfredo Henares, “El Ballet Clásico de México y Felipe Segura”, en *El Sol de México*, México, 19 de agosto de 1972.
[274] Programa de mano de *Doña Francisquita*, Teatro Hidalgo, México, 7 a 9 de julio de 1972.
[275] Kurt Hermann Wilhelm, “La semana musical”, en *El Redondel*, México, 20 de agosto de 1972, p. 12.
[276] “Laura Urdapilleta momentáneamente dejó las zapatillas y habló de sí misma”, en *El Universal*, México, 29 de agosto de 1972, secc. Sociales, pp. 1 y 5.

punto de partida”. Por su parte, Job Sanders opinaba que el INBA no debía “sostener” a cinco compañías, sino sólo dos, una de danza clásica y otra moderna, para que sus elementos fueran mejor seleccionados y el presupuesto , “menos escaso”.[277]

Esas afirmaciones son reveladoras de la manera en que se manejaban los recursos del INBA: la división de la compañía oficial había conllevado la del presupuesto que se les adjudicaba. Por otra parte, cuando Sanders hablaba de cinco compañías seguramente se refería al Ballet Clásico de México, Ballet Clásico de Bellas Artes, Ballet Contemporáneo de la ADM, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente. Las tres primeras en efecto pertenecían al INBA, pero las dos últimas sólo recibían mínimos subsidios para producción; sus integrantes no percibían sueldos o éstos eran de “hambre”, como había dicho Raquel Vázquez del BNM, y los “independientes” ni siquiera tenían una sede para trabajar. A pesar de ello, parece que la compañía oficial de danza clásica se sentía con el derecho de ser la única que recibiera recursos, y se negaba a compartirlos con cualquiera otra.

En diciembre de 1972 Jorge Cano se retiró de los escenarios. Sobre la organización de la despedida existen dos versiones: una de Felipe Segura, quien afirmó que por la amistad que los unía y por el reconocimiento que el Ballet Clásico de México le debía a Cano, ellos se encargaron de promover las funciones de despedida-homenaje. La otra versión, del propio Cano, es que la labor la desempeñaron Ortiz Macedo y Salvador Vázquez Araujo.[278] El hecho es que el Ballet Clásico de México presentó *Giselle* (reposición Segura), con Jorge Cano como Albrecht, el 7 y 10 de diciembre de 1972, con la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes dirigida por Fernando Lozano.

Participaron Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda; Francisco Martínez (de regreso a la compañía) y Francisco Araiza (los dos únicos, según Segura, que podían llenar “el hueco” que dejaba Cano; “depende ahora de ellos dar el estirón”[279]); Alicia Pineda, Claudia Trueba, Sylvie Reynaud, Noé Alvarado, Raymunda Arechavala, Leonor Medina, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Angelina Morales, Doris Topete, Elba Rodríguez, María Acevedo, Ana Bernal, Rosa Zamora, Cecilia Bueno, Olivia Bucio, Sandra Ziering, Carlos Delgadillo, Guillermo Maldonado, Gregorio Ortega, José Vizcaíno, Gustavo López, Eduardo Flores, Raúl Santillán, Leonardo Levitsky y Juan Artemios. El

[277] Jorge Cano y Job Sanders en Alfredo Henares, “Espléndida actuación del Ballet Clásico de Bellas Artes”, en *El Sol de México*, México, octubre de 1972.
[278] Jorge Cano, “Mis pasos en la danza”, en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. I, INBA-Escenología, México, 2002, p. 921.
[279] Felipe Segura en Virginia Llarena, “Ciencia, cultura y arte. Reloj de sol”, en *El Heraldo de México*, México, enero de 1973.

director del Ballet Clásico de México era Felipe Segura; los maestros, Michael Reznikof, Fedor Lensky y Nelsy Dambre.[280]

A raíz de su despedida Jorge Cano hizo declaraciones sobre la pobre difusión que tenía la danza en provincia, asegurando que las giras eran mínimas (seguramente en comparación con el Ballet Concierto) y sólo iban a ciertos lugares, como Guadalajara, Monterrey, San Luis Potosí, Guanajuato y Mérida. Sin embargo, reconoció que el Departamento de Danza daba oportunidad a todos de presentar su trabajo en los foros e impulsaba la organización de un mayor número de funciones. Sobre la diferencia entre danza clásica y moderna, afirmó que la primera tenía aceptación general y la segunda requería un público conocedor (como el universitario); "pero todas las obras en cierto sentido fueron alguna vez „modernas" y tuvieron que someterse a la prueba del tiempo para demostrar que eran buenas", como era el caso de *Giselle*.

Dijo que los bailarines ya recibían sueldos fijos, a diferencia de épocas anteriores, cuando dependían de las funciones que dieran. Sin embargo, consideró que "todavía no se producen bailarines que se pueda decir sean capaces de competir con los egresados de las escuelas del extranjero; por ahora los que han logrado destacar es porque le han puesto muchas ganas al baile y ellos mismos se han superado sin mayor apoyo externo. En el fondo esto viene a ser reflejo de las condiciones socioeconómicas de México".[281]

Su retiro, dijo, se debía a su edad, poco más de 40 años; ya había dado "todo lo que un bailarín puede dar de sí". Prefería que lo recordaran como buen bailarín y creía que luego de veinte años "hay que dar paso a los nuevos valores".[282] A quienes no le creyeran que se iba de los foros, les respondió que era "en serio" y que venía madurando esa idea desde dos años antes; su satisfacción ahora estaba en su labor como maestro, al ver por ejemplo a Sylvie Reynaud, su ex alumna, como primera figura.[283]

Sobre la edad y "los nuevos valores", en *Siempre!* se señaló que Jorge Cano había sido muy atinado en retirarse "antes de perder su calidad y su categoría". El cronista apuntó un problema que hacía tiempo se veía venir, especialmente entre los bailarines varones:

---

[280] Programa de mano de *Giselle*, Ballet Clásico de México, PBA, México, 7 de diciembre de 1972.
[281] Jorge Cano en José Loza T., "El bailarín Jorge Cano: la danza está prácticamente olvidada en toda la provincia", en *El Día*, México, 7 de diciembre de 1972, p. 18.
[282] Jorge Cano en Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 7 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 8.
[283] Jorge Cano en Alfredo Henares, "Jorge Cano se retira de la escena, pero no de la danza", en *El Sol de México*, México, 9 de diciembre de 1972, secc. Sociales, p. 7.

Se nos recrudeció la tristeza por la despedida de Jorge Cano con la amarga reflexión de que sus compañeros, los que forman la gran generación del baile clásico en México, tendrán que seguirle pronto, pues todos tienen aproximadamente su edad; y entonces ese arte va a desaparecer en México, pues no se ve una nueva promoción que venga a sustituir a los que pronto serán cuadragenarios. No alcanzamos a advertir por ninguna parte a los bailarines que vendrán a sustituir a los actuales, magníficos, pero que ya comienzan a caerse de maduros. Qué lástima. Si Clementina Otero existiera tendríamos esperanzas. Pero como están las cosas, no nos quedan ningunas.[284]

La función de *Giselle* fue muy emotiva; los compañeros de Cano le aplaudieron, fue "aclamado por la muchedumbre" que llenó el teatro y Laura Urdapilleta tuvo una de "sus grandes noches" junto a él. Más tarde, el director del INBA ofreció un cóctel para entregarle a Cano un pergamino e informó de que seguiría como maestro de la ADM, coreógrafo y asesor artístico del Ballet Clásico de México. Entre los asistentes, muy entusiastas, se encontraban Amalia Hernández y Vázquez Araujo, muchos otros artistas y funcionarios.[285]

El Ballet Clásico de Bellas Artes también dio una función especial, para festejar los diez años de KLM, la aerolínea holandesa (como Sanders), junto con la inauguración de la exposición de pintura de Carlos Tejeda en el PBA, "Holanda vista por un pintor mexicano". En esa función, del 9 de diciembre, se presentaron *Pas trop* de Jorge Cano, y *Pastel de bodas* y *En el aire* de Sanders.[286]

Otra actuación de esta compañía, tres días después, fue dedicada al Patronato del Colegio de Arquitectos (al que sin duda pertenecía Ortiz Macedo), presidido por Joaquín Álvarez Ordóñez. En función privada se presentaron *La historia de un soldado* (m. Stravinsky, texto Ramus, traducción Federico Seyffert, esc. y producción Sanders), *Pastel de bodas* y *En el aire*, que diversos problemas técnicos le impidieron ser una "bella representación". Sin embargo, en la primera obra Roussis se mostró "como la viril expresión de un hombre" y Eklof representó su personaje "con dulzura y precisión". En *Pastel de bodas* fue sorprendente la "frialdad" de Hourseau, en contraste con la calidez y "perfección expresiva" de Benavides; el francés poseía técnica pero le faltaba "la proyección afectiva que produce la unión entre el público y el artista". *En el aire* tuvo una "notoria falta de coordinación" de sus bailarines.[287]

### Un nuevo funcionario: ingeniero de minas y promotor cultural

---

[284] "Bailetes", en *Siempre!*, México, 20 de diciembre de 1972.
[285] "Homenaje del INBA al coreógrafo Jorge Cano", en *Cine Mundial*, México, 9 de diciembre de 1972, p. 2.
[286] "Función especial de ballet y pintura en Bellas Artes por KLM", en *Excélsior*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 31.
[287] "Un concierto con escasa coordinación de grupo", en *El Sol de México*, México, 15 de diciembre de 1972.

Cuando en mayo de 1972 Ortiz Macedo anunció la división del subsidio entre los dos grupos de la compañía oficial, lo hizo rodeado de sus colaboradores. Quien estaba a su lado y apareció en todas las fotografías era un funcionario nuevo en el INBA y que ocupaba el cargo de jefe del Departamento de Coordinación del Instituto, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, procedente de la burocracia cultural de su natal Guanajuato.

Tres meses después, Felipe Segura expresó su entusiasmo por el estado del INBA, pues el equipo de jóvenes del que se había rodeado Ortiz Macedo impulsaba a todas las artes. Citó el caso de Vázquez Araujo, "persona sumamente capaz" que impulsaría la danza "como hasta ahora lo ha hecho", pues a partir de ese mes era el encargado del Departamento de Danza del INBA, al tiempo que seguía ocupando la otra jefatura.[288]

El funcionario tenía amplia experiencia en el ámbito cultural de su estado; aun así, siempre se le llamó "ingeniero", con lo cual de cierta manera se le descalificaba, pues su carrera universitaria parecía totalmente ajena al área artística, no así su trabajo, que lo respaldaba.[289]

Con su sello personal, sus medidas enérgicas y siempre dispuesto al trabajo, desde su llegada tuvo injerencia en el Departamento de Danza, pues acababa de salir Clementina Otero y el escritor Sánchez Mayans sólo ocupaba el puesto como interino. Intervino abiertamente en el área a raíz de la temporada de julio a diciembre de 1972 en el Teatro Jiménez Rueda, cuando fueron programados todos los grupos de danza clásica y contemporánea que en ese momento operaban.

En septiembre, ya como encargado de Danza (el interinato de Sánchez Mayans concluyó en agosto), el ingeniero habló sobre la reestructuración de ese Departamento por iniciativa de Ortiz Macedo, que él impulsaba en la práctica. Vázquez Araujo declaró que el propósito de los cambios era sensibilizar al pueblo en la danza y el arte en general pero en todo el país, "ya que así lo especifica el Estatuto de Bellas Artes". Expresaba así una necesidad que se imponía desde la provincia, olvidada

---

288 Felipe Segura en Alfredo Henares, "El Ballet Clásico de México y Felipe Segura", *op. cit*.

289 Según el currículum de Salvador Vázquez Araujo (en CENIDI Danza, INBA, México), nació en Guanajuato en 1939; se graduó como ingeniero topógrafo y de minas; en 1959-63 fue actor del Teatro Universitario en Guanajuato; en 1960, auxiliar del Departamento de Acción Cultural de la Universidad Autónoma de Guanajuato (UAG); en 1962-69, jefe del Departamento de Acción Cultural de la UAG, donde impulsó a la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, el Coro Universitario, el Teatro Universitario, el Grupo Experimental de Teatro, las estudiantinas y rondallas de los conjuntos estudiantiles, las galerías del Taller de Artes Plásticas, la Galería Universitaria de Artes Plásticas "Hermenegildo Bustos", el cine club, el Ballet de la UAG (con Carlos Gaona y Ana Mérida); fue fundador de la Orquesta de Cámara de Guanajuato y del Conjunto de Flautas Dulces de Guanajuato, y gerente de la editorial de la UAG. En 1968, representante del Comité Olímpico de la Olimpiada Cultural en Guanajuato, subsede de los Juegos Olímpicos. También se había hecho cargo de la organización de algunos Festivales Cervantinos y de las giras del BFM y del Ballet Clásico de México por su estado. En Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Degollado, Guadalajara, 23 y 25 de mayo de 1980.

por el supuesto Instituto Nacional, cuyas actividades casi siempre se limitaban a la ciudad de México (seguramente él lo había sufrido en Guanajuato).

Para llevar a cabo la reestructuración, informó, se habían considerado dos "coordenadas": "la sensibilización masiva" y "la preparación académica"; la última retroalimentaría a la primera y ambas se desarrollarían hasta cubrir la meta.

En lo académico ya se había avanzado, de acuerdo con la reforma educativa echeverrista impulsada desde principios de 1971: replanteamiento de los planes de estudio de la ADM, revisión de los elementos educativos y la planta de maestros, y renovación del edificio.

El plan de Vázquez Araujo era más ambicioso; aspiraba a involucrar a todas las compañías dancísticas, "las propias y las subsidiadas, a pesar de las diferencias técnicas", pues esa "preparación académica" estaba pensada para todos los integrantes de los grupos dancísticos, lo que "va a revertir para elevar el nivel del pueblo y se va a dar importancia a las diversas regiones del país". Así sucedería en los lugares donde ya existían las escuelas de danza de los Institutos Regionales de Bellas Artes, como en San Luis Potosí, Guanajuato y Aguascalientes; en otros serían creadas. Para iniciarlas y consolidar el área académica de todas, así como de las compañías, se importarían maestros sólo si fuera necesario.

Aseguró que los artistas habían recibido muy bien sus ideas, pues "quieren trabajar y cuando se les da un lineamiento coherente, cooperan y trabajan con gusto. En realidad nosotros sólo somos programadores, administradores, que estamos de paso, ellos son el espíritu de Bellas Artes".

La falta de público en la danza se debía, según él, a una "falta de sensibilización, y por distorsión de los medios de comunicación, además, ha hecho falta una promoción con sistema. Ahora lo vamos a hacer y crearemos una nueva afición".[290]

La posición de Vázquez Araujo se fue fortaleciendo paulatinamente en el área de Danza del INBA, desde donde impulsó un proyecto de trabajo que tuvo un efectivo impacto en el medio educativo y profesional, y que incluso logró trascender los cambios de directores y el sexenio.

## 5. Festivales y temporadas de 1972

### Con el IPN

Para enero de 1972 la administración de Miguel Bueno programó una temporada de danza junto con el IPN, en el Auditorio de la Unidad Zacatenco. La intención era fomentar el gusto popular por la danza,

[290] Salvador Vázquez Araujo en Gloria Velazco Zendejas, "Sensibilización masiva a la danza", en *El Día*, México, 22 de septiembre de 1972.

por lo que las localidades costaban desde 5 pesos[291] y el IPN decretó en enero el Mes de la Danza. Participaron el Ballet Contemporáneo de la ADM (días 5, 7 y 19), el Ballet Independiente (12 y 13) y el Ballet Clásico de México (21, 26 y 28); originalmente también estaba programado el BNM, pero no se presentó.

Bueno inauguró la temporada, todavía con el cargo de director del INBA, y habló sobre la nueva política de colaboración de éste con otras instituciones "para lograr que la cultura llegue a grupos sociales mayores, como lo es el estudiantado". Pretendía establecer una "comunicación humana más estrecha, mediante nuevos intereses, en este caso, culturales y artísticos".[292]

El Ballet Contemporáneo de la ADM presentó *Variaciones barrocas*, *Danza para siete*, *Mujeres*, *Recuerdo*, *Ceremonias* y *Dúo-cuarteto*; fue ovacionado por los estudiantes, "profundamente" interesados, y los bailarines se sorprendieron por el respeto que les mostraron.[293]

Según Eloísa R. de Baqueiro, para esas funciones el grupo de la ADM cuidó la figura de los bailarines, pues "todos guardan la debida proporción biotipológica y aunque no predominan los cuerpos altos, cuando menos se ven delgados los hombres y bonitas y finas las mujeres". Seguían usando "el pie descalzo y los movimientos un poco bruscos", por lo que recomendaba que no se descuidara el entrenamiento en ballet, "que siempre contribuye a dar a los movimientos una elevación espiritual especial, que por ahora no tiene el grupo". Le parecían defectos el "abuso" de la música electrónica y la larga duración de las obras, que si rebasaban los diez minutos (que ella consideraba suficientes), ruidos y movimientos se volvían repetitivos. Opinó que *Variaciones barrocas* fue "lo mejor del programa" por su duración y uso de "movimientos muy expresivos"; *Danza para siete* fue "la más densa y pesada", sin "final resolutivo" y "con movimientos casi siempre convulsivos", y *Ceremonias* "fue mucho mejor" con la sugestiva música de Mario Kuri.[294]

El Ballet Independiente participó con *Cuatro ceremonias*, *Invenciones*, *Secretos* y *Gymnopedies*. Su presentación, según el cronista de *Siempre!*, fue particularmente interesante, pues el elenco se había modificado, aunque "no se sintieron las ausencias". Si bien el grupo era homogéneo y entusiasta, fueron notorios los "desempeños certeros" de Efraín Moya, "con su sensibilidad en *Cuatro ceremonias*"; Ema Pulido, "sugerente, de espléndida técnica"; Herminia Grootemboer, "fina, limpia, transparente", y Anadel Lynton, "llena de vivacidad expresiva en *Invenciones*".

---

[291] "Cine, teatro, varia", en *Crucero*, México, 5 de enero de 1972.
[292] Miguel Bueno en "El doctor Bueno inauguró ayer la promoción „Enero, Mes de la Danza"", *op. cit*.
[293] Jesús Luis Benítez, "Una actividad INBA-IPN. Enero Mes de la Danza", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1972.
[294] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Ballet Contemporáneo de México", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1972.

En el fragmento de Flores Canelo en *Cuatro ceremonias*, el coreógrafo confirmaba sus calidades: "dominio rítmico, plena seguridad en los desplazamientos hilados con suave sencillez, sin esoterismo ni discursos cansones, búsqueda de la gracia eminentemente plástica sin injertos filosóficos apantallantes". *Invenciones* era una "pieza poblada de hallazgos emotivos, de cálidas frases"; *Secretos* "se sintió algo penumbroso", y *Gymnopedies* fue, "ya pasada la primera sorpresa de su estilo, bastante desviada". La obra primera del "bailarín fuera de serie" Miguel Ángel Palmeros, *Un hombre*, mereció "mención especial", pues "lo que antes parecía una lucha de concepción pueril ha madurado, ganado en hondura" y era una obra "viril, repiqueteante, una cátedra de bailar varonil, apolíneo, convincente de arriba abajo".[295]

Siguió el Ballet Clásico de México con tres funciones, donde presentó *Jig-Saw*, *Pastel de bodas*, *Encuentro* y *En l'air*.[296]

Según Eloísa R. de Baqueiro, la compañía oficial había tomado nuevos derroteros y no se notaba la ausencia de las figuras que se habían retirado de la compañía unos meses antes, "ya que las que quedan y entre las que hay verdaderas realidades danzarias, ofrecen al espectador todo lo que pediría el más exigente en los grandes teatros; figura bien modelada y una técnica a toda prueba". Así era Susana Benavides, "joven, elegante, expresiva y espiritual", además de otros, pero todos (18 bailarines) tenían "técnica avanzada, que nos hace vislumbrar un futuro halagador". Las obras presentadas en el IPN, todas de Sanders, fueron de "danza interpretativa que podríamos definir como una forma moderna que combina la expresión con la visualización de la música". Sostuvo Baqueiro que el éxito de Sanders como coreógrafo estribaba en que sabía elegir música para sus obras, siempre "partituras interesantes que se prestan al desarrollo de un tema. Son obras que ofrecen la realización de situaciones determinadas y posibilidades que nos hablan de su intelectualismo y fantasía".

En *Visiones fugitivas* los bailarines estuvieron "excelentes por su sentido del ritmo y por la interpretación de la obra, que es muy espiritual"; *Pastel de bodas* fue la "visualización perfecta que se desprende del pastel para danzar emotivamente" y estuvieron perfectos Susana Benavides y Bernard Hourseau; *Impresiones* tuvo cuatro cuadros "muy bien logrados" y de su coreografía "emana humor y fina ironía", que gustó mucho al público; en *En l'air* bailaron los 18 integrantes del grupo y el dueto de Benavides y Jorge Cano exhibió "verdadera maestría".[297]

---

[295] "Ascenso", en *Siempre!*, México, 2 de febrero de 1971.
[296] "Tres actuaciones del Ballet Clásico del INBA", en *Cine Mundial*, México, 15 de enero de 1972.
[297] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 22 de enero de 1972.

**I Festival Mundial del Folklore**

En enero de 1972 se anunció el I Festival del Folklore en Guadalajara, que se celebraría de abril a junio de ese año. La iniciativa partió del gobernador de Jalisco, Alberto Orozco Romero, con el fin de atraer turismo en la época de menor afluencia, y fue secundada por el presidente del Consejo Nacional de Turismo, Miguel Alemán Valdés. El comité organizador estaba presidido por Jorge Velasco Ernouf y participaba también el Departamento de Turismo estatal, dirigido por Agustín Olachea Borbón.[298]

Para febrero el Festival había crecido enormemente, ya se llamaba Mundial y se esperaba la participación de 30 países, según el Departamento de Turismo jalisciense.[299]

Luis Ortiz Macedo anunció que el INBA tomaría parte en el Festival, que abarcó del 22 de abril al 11 de junio, con la programación en el Teatro Degollado y otros foros de compañías profesionales mexicanas y una norteamericana. Éstas fueron Ballet Independiente (22 y 23 de abril), Taller Coreográfico de la Universidad (28 a 30 de abril y 1 de mayo), Ballet Clásico de México (2 y 3 de mayo), Ballet Contemporáneo (6 a 8 de mayo), Ballet Clásico 70 (10 y 11 de mayo), Ballet Folklórico de México (12 a 14 de mayo), Ballet Clásico de Bellas Artes (27 y 28 de mayo), Louis Falco Dance Company (29 a 31 de mayo) y Ballet Nacional de México (9 a 11 de junio).[300]

Dentro del Festival se organizó además la entrega de reconocimientos por el gobernador a diversas personalidades de la danza, acto que se realizó el 13 de mayo en el Teatro Degollado. No todos eran artistas de la danza, sino personas que habían hecho aportaciones importantes a ésta, como Clementina Otero de Barrios, por dedicarse a "difundir y acrecentar el buen teatro y también la danza en México".[301] Rafael Zamarripa, coordinador de Eventos Profesionales e Internacionales del Festival, se encargó de enviar las invitaciones a la larga lista de homenajeados: Guillermina Bravo, Evelia Beristáin, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Nelsy Dambre, María del Refugio García B., Bodil Genkel, Raquel Gutiérrez, Nellie Happee, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Elena Noriega, Clementina Otero, Nieves Paniagua, Rosa Reyna, Anna Sokolow, Laura Urdapilleta, Waldeen, Francisco Araiza, Guillermo Arriaga, Ramón Benavides, Jorge Cano, Carlos Chávez, José Chávez Morado, Xavier Francis, Blas Galindo, Carlos Gaona, José G. Gómez, Onésimo González, Carlos Jiménez Mabarak, Guillermo Keys, José Limón, Amado López, Antonio López Mancera,

[298] Luis Aguilar, "Primer Festival del Folklore", en *El Universal*, México, 8 de enero de 1972.
[299] Fernando Villanueva, "Pantalla de cristal", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 28 de abril de 1972, p. 7.
[300] Programación de las compañías profesionales de danza del Festival Mundial del Folklore, Guadalajara, 22 de abril a 11 de junio de 1972.
[301] Luis Bruno Ruiz en "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 11 de febrero de 1972.

Carlos Mérida, Luis Felipe Obregón, Julio Prieto, José Reyes Meza, Francisco Sánchez F., Felipe Segura, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Marcelo Torreblanca, Jorge Tyler y los ya fallecidos Miguel Bernal Jiménez, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco y José Pablo Moncayo.[302]

Llama la atención que se haya excluido a Nellie y Gloria Campobello y numerosos artistas que habían colaborado con el Ballet de la Ciudad de México, así como a Raúl Flores Canelo y fundadores del BNM.

**Junio 72, Mes de la Danza**

La nueva administración del INBA planeó funciones de tres compañías norteamericanas en el PBA durante junio de 1972, al que llamó Mes de la Danza. Desde que se anunció su visita, Kurt Hermann Wilhelm consideró que ninguna ofrecía "atractivo grande y necesario para la taquilla". Se trataba de la Falco Dance Company y la American Jazz Dance Company, que viajaban a México por primera vez y eran "conjuntos modestos y de poca notoriedad". El otro era la Compañía de Paul Taylor, que en su cuarta visita no aportaría "ninguna novedad", sólo al "famoso *danseur* noble Nureyev"; quizá sólo con él podría llenar el PBA, siempre que se presentara "como es debido y dentro de su repertorio clásico".[303]

Del 8 al 10 de junio actuó la primera compañía invitada, la de Louis Falco, con *Argot* (c. Falco, m. Bela Bartok, vest. Clyde Morgan); *Nostalgia* (c. Jennifer Muller, m. edición Burt Alcántara y Muller, vest. Lois Bewley); *Huescape* (c. Falco, m. Lasri-Baschet, diseños William Katz); *Sleepers* (c. Falco, diseños Katz); *Rust*. *Giacometti Sculpture Garden* (c. Muller, m. Alcántara y Pete Kalus Meyer, diseños Katz), y *Caviar* (c. Falco, m. Pot, texto Benjamin y Pot, diseños Marisol). La dirección artística de la compañía recaía en Falco; los directores asociados eran Juan Antonio (Rodea) y Jennifer Muller; además de ellos tres, los bailarines eran Matthew Diamong, Mary Jane Eisenberg y Georgiana Holmes.[304]

Alberto Dallal escribió tiempo después que esta compañía impresionó en México por "su capacidad para combinar formas bastante elaboradas y complejas de la técnica dancística con una bien sincronizada actitud de búsqueda". Se distinguía por "su sorprendente precisión. Precisión en las intervenciones, exactitud en el trabajo de conjunto, sincronización perfecta de concepto y

[302] Carta de Rafael Zamarripa, coordinador de Eventos Profesionales e Internacionales del Festival Mundial del Folklore, a Felipe Segura, Guadalajara, Jalisco, 19 de febrero de 1972.
[303] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 23 de abril de 1972.
[304] Programa de mano de Ballet de Louis Falco, PBA, México, 8 a 10 de junio de 1972.

espontaneidad. El grupo trabaja como unidad irrompible". Sobre *Caviar* dijo que era una "danza completa" en la que Falco había vinculado "la sensibilidad del rock con la depurada asepsia (casi tecnología pura) de la danza contemporánea"; exaltaba a la juventud, "la superficialidad y el regodeo", pero lo más notable era la "superposición del espectáculo: *music hall*, comedia musical, danza contemporánea". Había logrado un gran aplauso con esa obra gracias a la interpretación "brillantísima" y "los enormes pescados de hule" que lanzaban al aire.[305]

El 12 de junio debutó la American Jazz Dance Company con *Meet the Company/Huminn* (c. Uchi Sugiyama, m. Quincy Jones, esc. Raoul Appel); *Cant avant le sommeil* (c. Alain Deshayes, m. Bach); *Onibara* (c. Sugiyama, m. tradicional japonesa, esc. Appel); *Rapsody in Blue* (c. Appel, m. George Gershwin), y *Ballet Soul* (c. Appel, m. Today"s New Sound, esc. Appel). El elenco estaba formado por los bailarines Raoul Appel (también director de coreografía), Emi Sasafu, Uchi Sugiyama, Stephen Shirley, Kevin Linker, Horichika Miya, Rhonda Feakes, Carolyn Stockton y Sandee Scott, además de cuatro cantantes y cuatro músicos.[306]

La compañía tenía programadas siete funciones, pero después de la primera se suspendieron por "problemas de tipo técnico y dificultades internas", según la versión oficial.[307] Sin embargo, las rechiflas del público en el estreno, que su director Raoul Appel soportó estoicamente, lo orillaron a cancelar su presentación, ofendido "con razón, ya que su espectáculo debe ser muy aplaudido en los teatros de revista y programas de televisión".[308]

Sobre estas dos compañías, Manuel Blanco opinó que sólo eran "artificio constante" que iba "del movimiento sin progresión ni coherencia formal o temática, al desplazamiento gimnástico y a veces bello de cada bailarín, en lo individual". Sus actuaciones iban "de la pretensión al fracaso, de la promesa al fraude, de la publicidad ostentosa al fiasco".

American Jazz sólo había dado una función debido a la "reprobación abierta del público" del PBA, que era mucho decir, pues éste era "complaciente y esnobista". En cambio, la compañía de Louis Falco recibió una respuesta efusiva del mismo público "bellasartesiano", indicador de los niveles de la danza en el país.

Esta última compañía era de cámara, compuesta por seis elementos, y a decir de Blanco con repertorio "reducido"; en las obras predominaban el rock y cintas grabadas; aunque se decía de danza

[305] Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1983, pp. 215-220.
[306] Programa de mano de Ballet de Louis Falco, PBA, México, 8 a 10 de junio de 1972.
[307] "En Bellas Artes. Suspendida la temporada de Jazz Dance", en *Cine Mundial*, México, 14 de junio de 1972, p. 4.
[308] Raúl Torres C., "Las danzas del INBA y otros azares", en *Hoy*, México, 26 de agosto de 1972, pp. 48-49.

contemporánea, en realidad el grupo era cercano al *music hall*, pero sin los recursos de éste. La duración de las obras era de veinte o treinta minutos (por lo que había que "quejarse a gritos") y no tenían desarrollo lógico ni mostraban imaginación de sus creadores. A los bailarines, quienes sólo se desplazaban gratuitamente, se les debía reconocer su calidad técnica, especialmente al mexicano Juan Antonio (Rodea, ex integrante del Nuevo Teatro de Danza, del Ballet de Bellas Artes y del BFM, en ese momento residente en Nueva York). La explicación del cronista sobre la respuesta efusiva del público a ese trabajo tan "criticable" fue que en especial a los estudiantes de danza los habían deslumbrado "los movimientos individuales, aislados, de cada bailarín, la expresividad que por momentos se obtiene mediante el ejercicio pirotécnico que desgraciadamente no conduce a nada. Y esto, claro, está indicando que el bailarín mexicano en general no posee una concepción coreográfica ni una perspectiva clara de lo que él mismo pretende dentro de la danza".[309]

El 23 y 26 de junio se presentó el Ballet Nacional con *Interacción y recomienzo* (c. Guillermina Bravo, m. Gustav Mahler, diseños Guillermo Barclay); *Operacional I* (c. Luis Fandiño, m. Vivaldi, diseños Barclay); *Complementarios* (c. Federico Castro, m. Iannis Xenakis, diseños Barclay); *Serpentina*,y *Danzas para bailarines*.

Según Elisa Kahan, en la primera obra se observó la "buena preparación física de los intérpretes"; *Operacional I* era la repetición y desarrollo de un tema, un "modo aleatorio" en términos de música; en *Serpentina* un hombre representaba su vida y muerte; en *Complementarios* participaban los "excelentes bailarines" Ángel Añorve y Norma Moreno, quienes demostraban su "agilidad en figuras acrobáticas y gimnásticas", y *Danzas para bailarines* había sido la obra más aplaudida.[310]

Desde su estreno, *Operacional I* llamó la atención de los críticos y cronistas por el uso que Fandiño hizo de la improvisación. La obra constaba de tres partes, cuyas transiciones pidió a los bailarines improvisar sin límite de tiempo; a eso se debía que la obra se modificara permanentemente y que su duración variara. Sobre esta coreografía un cronista escribió que "la integración de los tres bailarines es perfecta" (José Mata, Guillermo Ruiz y Raquel Vázquez) y la coreografía, "fina, clara, tierna, muy concretamente dibujada, y lo que es más difícil, emotiva".[311]

Para concluir el Mes de la Danza se presentó la Compañía de Paul Taylor el 27, 29 y 30 de junio y 1 de julio en el PBA, que recibió una enorme publicidad por traer a Nureyev en el reparto; las

---

[309] Manuel Blanco, "La danza en Bellas Artes: artificios y chispazos", en *El Nacional*, México, 16 de junio de 1972, p. 11.
[310] Elisa Kahan, "Actualidad musical", en *Diario de la Tarde*, México, 8 de julio de 1972, p. 7.
[311] B.H., "¡A la danza, danza, danza!", en *El Día*, México, 28 de abril de 1972.

localidades se agotaron días antes de las funciones.[312] Durante éstas incluso tuvo que intervenir la policía para contener al público que no había conseguido boleto; sin embargo, los asistentes se llevaron un gran "fiasco".

Las obras que bailaron, todas de Taylor, fueron la ya conocida *Aureole*; *Huéspedes de mayo* (m. Debussy, vest. George Tacit); *Big Bertha* (m. de la colección de máquinas de Bandas del Museo de la Melodía de San Luis, arreglo John Herbert McDowell, diseños Alec Sutherland), y *El libro de las bestias* (m. Schubert, Weber, Saint-Saëns, Mozart, Beethoven, Boccherini, De Falla y Tchaikovski, vest. John Rawlings), todas con iluminación de Jennifer Tipton.

Los bailarines eran Paul Taylor, Carolyn Adams, Senta Driver, Britt Swanson, Bettie de Jong, Eileen Cropley, Nicholas Gunn, Daniel Williams, Earnes Morgan y Ruby Shang; como artista huésped, Rudolf Nureyev.[313]

Según Carlos Estrada Lang, el bailarín ruso "trató de tomarle el pelo al público mexicano y éste lo castigó con un respetuoso silencio", pues ante una sala llena del PBA "se concretó a cumplir y a decir „ya estoy aquí", dar unos giros y a cobrar". El error de Nureyev fue, escribió Estrada, bailar con una compañía "de segunda categoría" y no en una de ballet. No obstante, se anunció que se daría una función en el Auditorio Nacional que incluiría la obra *Apolo* de Balanchine, donde además del ruso actuarían cuatro bailarines del Ballet de Boston y la mexicana Raymunda Arechavala.[314]

Ramón Ortiz también se quejó de las presentaciones del grupo de Taylor y se preguntó qué había pasado con la maravillosa compañía venida a México años atrás, pues ésta no justificaba haber sido nombrada entre las cinco mejores del mundo, "sobre todo cuando días antes se presentó en el mismo escenario el ballet de Louis Falco, aunque sin la intensa y defraudante campaña de publicidad".

De Nureyev dijo que recibió "discretas rechiflas", que en *El libro de las bestias* apareció vestido "como saltimbanqui de circo de cuarta categoría" y bailó fríamente, por lo que el público reaccionó de la misma manera. Aun para los que asistieron "sólo para lucir sus mejores galas, sus impresionantes joyas, el último grito en materia de *haut coiffure*" y que sólo buscaron "la oportunidad de posar para las fotografías de las páginas de sociales", la función fue un "fraude" y no satisfizo "ni siquiera a los *snobs*."[315]

---

[312] "Nureyev repite hoy en Bellas Artes", en *Avance D.F*., México, 29 de junio de 1972, p. 5.
[313] *50 años de danza en el PBA*, INBA-SEP, México, 1986, vol. 2, pp. 542-543.
[314] Carlos Estrada Lang, "Defraudó al público el genial Nureyev", en *Diario de México*, México, 29 de junio de 1972, p. 8.
[315] Ramón Ortiz, "Nureyev en el Bellas Artes resultó un fraude", en *Cine Mundial*, México, 29 de junio de 1972, p. 6.

Luis Bruno Ruiz afirmó que Nureyev no dominaba la danza contemporánea y se "perdía" entre los demás bailarines, que sí eran especialistas. Sobre el vestuario en *El libro de las bestias*, señaló que lo hacía desaparecer y cubría su "apolínea figura y ya no es nada, especialmente ante las damas". Por otro lado, la compañía no había traído repertorio de calidad; por ejemplo, *Big Bertha* era "un verdadero espectáculo de carpa, aunque hecho con buenas intenciones".[316]

Un poco más condescendiente, Eloísa R. de Baqueiro también dijo que la compañía y Nureyev habían defraudado al público. Le parecía que las obras de Taylor oscilaban "entre las fórmulas clásicas, particularmente renovadas" y las modernas, por lo que incluía "ciertos movimientos grotescos". Las mejores coreografías habían sido *Huéspedes de mayo* y *Aureole*; en la primera Taylor "descolló por su elevada estatura y musculosidad"; en la segunda, "danza abstracta muy figurosa y geometricia en la que las acciones no carecen de seducción con sus alados movimientos de brazos", Nureyev actuó como solista. El público pudo admirar su "elegancia y dominio absoluto de la técnica del ballet", aunque era notorio que "no es su rama la danza moderna". *Big Bertha* y *El libro de las bestias* no gustaron; la primera por sus escenas de "bastante vulgaridad" y la segunda, porque Nureyev había pasado desapercibido.[317]

Tiempo después, Raúl Flores Canelo opinó muy diferente al hablar sobre "cierto público que pretende conocer" pero que manifestaba su ignorancia, como había sucedido en el caso Nureyev y Taylor, cuya compañía era "excelente" y con "gran sentido del humor". Sin embargo, "la gente mostró un total rechazo hacia la obra esperando que Nureyev realizara los clásicos *entrechats* y piruetas en un ballet totalmente moderno".[318]

La función del Auditorio Nacional hizo contraste con las del PBA; éstas habían sido de "etiqueta y 300 pesos el primer piso", y la primera, de "chamarras al mayoreo, barbones, melenudos y boletos de hasta cinco pesos".[319] También hubo irreverencias del público, como comer papas fritas en plena función, pero contó con la Orquesta Filarmónica de la UNAM. Ahí Nureyev lució "su magnificencia", aunque Carmen Anderson opinó que su lugar no era una compañía "que pretende ser moderna y que sólo ha logrado con su técnica un híbrido atroz".[320]

---

[316] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 29 de junio de 1972, p. 31.
[317] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Nureyev y Paul Taylor", en *El Nacional*, México, 1 de julio de 1972, p. 5.
[318] Raúl Flores Canelo en Elizabeth Pérez de García, "El Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", en *Novedades*, México, 26 de febrero de 1976.
[319] "Nureyev vuelve a triunfar en México", en *Mañana* año 29, núm. 1507, México, 15 de julio de 1972.
[320] Carmen Anderson, "El diario acontecer. Papas fritas y... ¡Nureyev!", en *El Heraldo de México*, México, 4 de julio de 1972, p. 11.

Pese a las críticas adversas, en el Auditorio Nacional Nureyev "interpretó fielmente, con suma inspiración y alarde de técnica" *Apolo*, y ofreció "una interpretación inolvidable" de *Aureole*, "que le valió más de veinte salidas para corresponder a las delirantes ovaciones de los miles de espectadores".[321] A Manuel Blanco le pareció que *Apolo* seguía siendo contemporánea, a pesar de haberse estrenado en 1927, y que en ella el bailarín ruso mostró su "calidad indudable".[322] Para Eduardo Lara, Nureyev era un excelente bailarín "sin llegar a nada del otro mundo", y el secreto de "su extraordinaria verticalidad" radicaba en "los fenomenales tobillos que tiene".[323]

**Temporada 72 en el Teatro Jiménez Rueda**

En un esfuerzo más para promover la danza entre diversos públicos, el INBA programó una temporada dominical de julio a diciembre de 1972 en el Teatro Jiménez Rueda. Vázquez Araujo declaró que la intención era "hacer gran difusión nacional, incrementando la parte académica, es decir, elevando la formación de maestros y alumnos, especialmente en la coreografía, con la tendencia final de aficionar a las personas en este tipo de cultura con la presentación de temporadas continuas". Apoyaba al ingeniero en el Departamento de Danza Patricia Aulestia, quien incluso fue mencionada por un cronista como responsable de dicho Departamento, debido a que tenía trato directo con la prensa y difusión.[324]

En *Siempre!* se escribió que el INBA salía de su "letargo" y pensaba "muy cuerdamente que no todo en el espectáculo ha de ser la ópera pomposa", pues también apoyaba a la danza con temporadas como la del Jiménez Rueda,[325] mientras que ésta no se programaba en el Teatro de la Danza.[326]

La temporada arrancó el 23 de julio a las 12 horas y con localidades a quince pesos, con el Ballet Clásico de México en *Coppélia*, y en su segundo programa, *Tragedia en Calabria, El corsario, Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée*, con tres fechas más (30 de julio y 6 y 13 de agosto). Los bailarines eran Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Noé Alvarado, Francisco Araiza, Tomás Seixas, Claudia Trueba, Sylvie Reynaud, Laura Echevarría, Raymunda Arechavala, Leonor Medina, Elba Rodríguez, Guillermo Maldonado, Carlos Delgadillo, Angelina

[321] "Nureyev vuelve a triunfar en México", en *Mañana* año 29, núm. 1507, *op. cit*.
[322] Manuel Blanco, "La danza contemporánea. El *Apolo* de Balanchine-Stravinsky", en *El Nacional*, México, 19 de julio de 1972, p. 5.
[323] Eduardo Lara S., "Atalaya cultural. Ópera, conciertos, ballet", en *Revista Usted*, México, 27 de julio de 1972, p. 28.
[324] Federico Hernández Alemán, "¿Qué hay de nuevo en el Ballet Clásico de México?", en *El Universal*, México, 17 de agosto de 1972, secc. Sociales, p. 1.
[325] "Domingos", en *Siempre!*, México, 23 de agosto de 1972, p. 102.
[326] Jorge Alberto Lozoya, "Querer no siempre es poder", *op. cit*.

Morales, Ricardo Rincón, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Gregorio Ortega, Ana Bernal, Cecilia Bueno, Solange Lucio, Doris Topete, Raúl Santillán, Eduardo Flores y Gustavo López. El director de la compañía era Felipe Segura; director de escena, Juan González Amador; maestros, Nelsy Dambre y Michael Reznikof; jefe de producción, Antonio López Mancera; responsable de producción, Carmen Rascón; y responsable de relaciones públicas, Nieves Paniagua.

Los cronistas celebraron las participaciones de Urdapilleta y Pineda; también elogiaron a Seixas. Para Eloísa R. de Baqueiro la compañía se había superado, pues "sus integrantes denotan que cuidan el cuerpo adecuadamente, y hombres y señoritas lucen espléndidamente". Lo más notorio era su avance técnico, gracias al cual "ellos lucen vigorosos, ellas su encanto plástico, aunque haya todavía personas que están en vías de formación y que aún son susceptibles de mejorar". Le adjudicaba el adelanto al "excelente entrenamiento" que daban los maestros de la compañía.

Opinó que *Tragedia en Calabria* contaba con la gran bailarina Alicia Pineda, Seixas "quizá un poco pesado" y Araiza "en vías de perfeccionamiento"; en *El corsario* bailaron "una de las máximas estrellas", Urdapilleta, "espléndida", y Araiza, que de nuevo "demostró sus amplias calidades y su capacidad". *Grand pas de quatre* fue muy aplaudido y en *La fille mal gardée* otra vez pudo admirarse a Pineda.[327]

Luis Bruno Ruiz festejó la programación de la temporada y señaló que Urdapilleta bailó *El corsario* "con gran finura" y que Araiza "descuella como bailarín noble de elegante figura".[328]

Un cronista anónimo habló sobre el público, especialmente el infantil, que asistió a las funciones, así como del buen recibimiento que dio a las obras tradicionales en general, que obligaba a los intérpretes a ser mejores ejecutantes. Sobre la "plausible labor" de Segura, dijo que logró presentar a la compañía en un ámbito diferente al de las funciones escolares, y aseguró confiar en que los solistas se superaran y el cuerpo de baile adquiriera "mayor precisión y acoplamiento".[329]

Según Kurt Hermann Wilhelm, el segundo programa de la compañía fue "una delicia", muy aplaudida por el público que llenó el teatro. *Tragedia en Calabria* fue bailada por la "excelente pareja" formada por Urdapilleta y Seixas, quienes conmovieron "por el dramatismo impartido a sus papeles"; *El corsario* fue "el número cumbre", bailado extraordinariamente por "una de las mejores parejas clásicas nacionales" de los últimos años, Pineda y Martínez; en *Grand pas de quatre* actuaron Sylvie

---

[327] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Clásico de México", en *El Nacional*, México, 15 de agosto de 1972, p. 5.
[328] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 15 de agosto de 1972, p. 6.
[329] "Buena labor del Ballet Clásico de México en el Jiménez Rueda", en *Cine Mundial*, México, 20 de agosto de 1972.

Reynaud, Claudia Trueba, Leonor Medina y "la maravillosa" Laura Echevarría. Cuando esta última empezaba a bailar, "ya no había otra en el escenario" y era "la máxima promesa (casi realidad)" del ballet; y en *La fille mal gardée* "Seixas estuvo sensacional" como Mamá Simone y en el resto del elenco se notó "el deseo grande de bailar".[330]

Siguió el Ballet Independiente, el 20 y 27 de agosto y 3 y 10 de septiembre. A partir de sus funciones se reforzó la publicidad de la temporada y se siguieron grabando para el Canal 11 de televisión. En su primer programa el Independiente estrenó *De uno a cinco y todos* de Miguel Ángel Palmeros (m. afrocubana, John Coltrane, Mozart, Ramsey y Lewis-Bach) y *Toccata* de Raúl Flores Canelo (m. Carlos Chávez, diseños Flores Canelo); y repuso *Gymnopedies* y *Cambios*. En el segundo programa presentó las reposiciones *Cuatro ceremonias*, *Desiertos*, *Secretos* e *Invenciones*.[331]

Los bailarines eran Cecilia Baram, Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Herminia Grootemboer, Patricia Ladrón de Guevara, Silvia Unzueta, Miguel Ángel Palmeros, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares, Mario Rodríguez y Luis Zermeño. La dirección era de Raúl Flores Canelo; la administración, de Gladiola Orozco.

Luis Bruno Ruiz opinó que *Toccata* tenía influencia de Paul Taylor "en cuanto al movimiento de sensitiva lentitud", pero se desarrollaba hacia la "autenticidad" y lo característico de Flores Canelo. *De uno a cinco y todos*, del "magnífico bailarín" Palmeros, incluía un trío de danza "jocosa" y acrobática muy acertado, y un dueto de amor como el de muchas otras obras pero con "una fineza plástica como de estatuas de Rodin en movimiento, como seres que buscan una conjugación de espíritus a través de las fronteras de la carne".[332]

En *Siempre!* se habló del poco apoyo a las compañías para presentarse en la temporada, comparado con el que sí habían recibido los deportistas participantes en la Olimpiada de Munich de ese año y con el que se otorgaba a la ópera. Sobre los estrenos, el cronista escribió que *De uno a cinco y todos* era "un divertimento apenas, pero con gracia limpia a ratos", en tanto que *Toccata* era "seria, fuerte, vibrante", sobre la "teogonía indígena caminante, el amor y la muerte sin hieratismos acartonados, sino con profundidad y reciedumbre". *Cambios* era "la dinámica poética, diáfana y sin blanduras", e *Invenciones* y *Desiertos* tenían "líneas y dramatismos muy cerca de lo magistral".[333]

---

[330] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 20 de agosto de 1972, p. 12.
[331] Programa de mano del Ballet Independiente, Temporada dominical de danza, Teatro Jiménez Rueda, México, 20 y 27 de agosto de 1972.
[332] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1972, p. 20.
[333] "Sigue de amor la llama", en *Siempre!*, México, 27 de septiembre de 1972.

El Ballet Contemporáneo participó los días 17 y 24 de septiembre y 1 y 8 de octubre. Presentó dos programas con siete estrenos, dos de ellos de los jóvenes bailarines de la compañía: *Itzamna* de Amparo Sevilla (m. autóctona y popular americanas, diseño Jorge Campuzano), "un canto a Latinoamérica realizado con una visión épica y sugestiva"; y *Bocetos* de Héctor Chávez (m. Mazurek, Bach y Joplin), que exploraba "aspectos de nuestra época, íntimamente ligados a los falsos valores inherentes a la relación humana". Repusieron *Dúo-trío-sexteto* (c. colectiva de Graciela González, Héctor Chávez, Cecilia Montañez, Socorro Meza, Reyna Pérez y Amparo Sevilla, m. Erik Satie), "danza sin drama en la que el movimiento continuo crea un ambiente lleno de reminiscencias de la época arcaica", y *Suite moderna* (c. colectiva), "facetas de la época actual, proyectadas a través de un juego de ritmo y dinámica muy excitantes".[334]

De Bodil Genkel estrenaron *Formas de otros tiempos* (m. Mario Kuri), que "lleva al espectador a épocas pasadas o ¿futuras?"; y de otros coreógrafos, repusieron *A pesar de…* (c. Graciela Henríquez, asistente Marta Quesada); *Sueños* y *Ceremonias* de Genkel; *Variaciones barrocas*, *Danza para siete* de Torres y *Suite preclásica* (c. Genkel, m. Leonardo Velázquez), que tenía "elegancia, vitalidad y un fino sentido del humor". Además, el grupo trabajaba "un experimento", las improvisaciones, que ofrecían al final de la función.

La dirección era de Bodil Genkel y Antonia Tores; los bailarines, Héctor Chávez, Carlos Delgadillo, Graciela González, Rosa María González, Isaura Estañol, Evaristo Liceaga, Socorro Meza, Isaías Mino, Cecilia Montañez, Reyna Pérez, Amparo Sevilla, Rosa Tato, Antonia Torres y Liberman Valencia.[335]

Para Luis Bruno Ruiz, *Danza para siete* era un "espejo fiel de la actual sociedad", con una estética innovadora; *Itzamna* era una obra "histórica que generaliza la situación de los pueblos del tercer mundo" en un recorrido de las danzas autóctonas, mestizas y "mecanizadas de los norteamericanos", y planteaba "la esperanza" de la propia danza de salón sin influencias del Tío Sam.[336]

De nuevo Eloísa R. de Baqueiro comentó la figura de los bailarines, que en este caso consideró "muy buena para la danza"; sobre la técnica dijo que revelaba "una constante práctica". En lo artístico, estaban encaminados hacia la "experimentación y no sabemos por qué todos quieren ser coreógrafos en vez de limitarse por ahora a expresar los productos" de otros. Para ella, las obras no tenían

[334] "El Ballet Contemporáneo presentará siete estrenos", en *Cine Mundial*, México, 5 de septiembre de 1972, p. 2.
[335] "El 17, el Ballet Contemporáneo al Jiménez Rueda", en *Cine Mundial*, México, 30 de agosto de 1972, p. 6.
[336] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 18 de septiembre de 1972, p. 5.

"mensaje positivo" y sólo reflejaban "una angustia en la variedad de su mímica, que al final de los prolongados minutos que dedican a cada número, se siente que física, emocional y psicológicamente no tienen nada que expresar para el gran público" (a sus funciones sólo habían asistido amigos y familiares).

*Danza para siete* era "una grotesca maraña de movimientos sin sentido"; peor había sido *A pesar de…*, en la cual "una pareja se dedica a forcejear en el escenario". *Itzamna*, que mostraba la historia de la danza popular, fue "un poco más lograda". Las mejores obras habían sido *Formas de otros tiempos*, "ligada a la naturaleza y con sus gestos más logrados", y *Suite preclásica*, que gustó mucho.[337]

Para Manuel Blanco los bailarines del grupo no tenían "un concepto claro de lo que es/debe ser la danza"; sus obras eran "incoherentes, sin un desarrollo temático, desarticuladas, de trazos coreográficos rectilíneos a veces, y en otras simples hacinamientos de cuerpos donde las evoluciones del bailarín resultan gratuitas". Recomendaba que se aprovecharan los elementos positivos del grupo: bailarines con capacidad, apoyo del INBA y la existencia de la ADM.[338]

La crítica más dura provino de Alfredo Henares, quien afirmó que el primer programa del grupo era tan malo que no valía la pena ni mencionarlo, pero que cuando vio el segundo se negó a "permanecer callado ante uno de los más lamentables fracasos" de la danza moderna. Para él, los bailarines habían dado "claras muestras de absoluta mediocridad tanto en técnica como en proyección de sentimientos", además de inseguridad. La peor obra, "la antidanza", fue *Suite preclásica*, la cual lució como festival escolar de fin de cursos. Indignado por la actuación, el cronista dijo que debían suprimirse "los gastos que significan el sostener un grupo que ni siquiera tiene el sentido de eso, de grupo. Quizá se podría salvar a tres o cuatro de los integrantes, a base de una verdadera dedicación, de amor al estudio y de apego a la técnica". Le parecía que lo conveniente era que el INBA formara dos grandes compañías, una de danza clásica y otra de moderna, para no desperdiciar recursos en "elementos que no están a la altura de lo que el pueblo de México requiere en este campo y que es lo mejor en danza".[339]

---

[337] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Contemporáneo", en *El Nacional*, México, 22 de septiembre de 1972, secc. Cultural, p. 5.
[338] Manuel Blanco, "Temporada en el Jiménez Rueda. Lo contemporáneo en la danza", en *El Nacional*, México, 28 de septiembre de 1972, secc. Cultural, p. 5.
[339] Alfredo Henares, "Fracaso del Ballet Contemporáneo", en *El Sol de México*, México, 4 de octubre de 1972, secc. Sociales, p. 6.

El 15, 22 y 29 de octubre y 5 de noviembre participó en la temporada el Ballet Clásico de Bellas Artes con *Idilios* (c. Jorge Cano, m. Antonio Dvorak, vest. López Mancera), *Visiones fugitivas*, *pas de deux* de *Sansón y Dalila* (c. Bernard Hourseau, m. Saint-Saëns), *En el aire*, *Encuentro* y *Pastel de bodas*. Además dos estrenos, el de Jorge Cano *Pas trop* (m. Stravinsky) y el muy publicitado de Job Sanders, *Historia de un soldado*. Bailaron Susana Benavides, Alicia Colino, Jorge Cano, Bernard Hourseau, Martha Pimentel, Héctor Salcedo, Svea Eklof, Alma Mino, Maya Ramos, Patricia Romero, Christine Shehan, Aurelio García, Gloria Macías, Rebeca McLain, Jacqueline Fuller, Ann Marie Spector, Isaías Mino, Víctor Salas y Guillermo Valdez.[340]

Luis Bruno Ruiz opinó que *Sansón y Dalila* fue una "verdadera sorpresa" y que sus intérpretes, Hourseau y Pimentel, desarrollaron un gran trabajo.[341]

El estreno *La historia del soldado*, dedicado a Clementina Otero de Barrios, recibió una amplia promoción en los diarios; se habló sobre el argumento, los intérpretes y la gran calidad de la obra. El bailarín de origen egipcio y ascendencia griega, George Roussis, se encargó del papel principal, del soldado; el narrador era Óscar Carrillo; el diablo, Juan González Amador; la princesa, Svea Eklof.

Por la expectación creada, en el estreno el teatro estuvo lleno y entre el público se encontraban Ortiz Macedo, su esposa y colaboradores. Según Alfredo Henares, "la combinación Roussis-Eklof ha probado ser un cañonazo de perfección, ritmo, técnica y comunicación"; la obra, que utilizaba danza, música y teatro, fue ovacionada.[342]

Luis Bruno Ruiz consideró que "por su extensión parlamentaria" la obra era más teatro que danza, a pesar de que "los momentos coreográficos están muy bien construidos" y se lucían Eklof y Roussis. Por los aplausos recibidos, el cronista se preguntaba si marcaba el camino hacia una nueva tendencia, la del "ballet literario".[343]

Para Eloísa R. de Baqueiro, la compañía se había "superado" gracias a la presencia de Sanders, una de cuyas virtudes era "ser un innovador que busca ante todo transformar el trillado repertorio con obras frescas, nunca puestas en escena en México". Los personajes de *La historia del soldado* estaban muy bien planteados, y era "tan interesante que captó la atención del público y lo entusiasmó por los

340 Efraín Gutiérrez Arias, "Grandes funciones del Ballet de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 15 de octubre de 1972.
341 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1972.
342 Alfredo Henares, "*La historia del soldado*, con un concepto novedoso en su tratamiento", en *El Sol de México* vespertino, México, 1 de noviembre de 1972, p. 5.
343 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de noviembre de 1972, secc. Cultural, p. 7.

medios tan impensados para resolver la puesta en escena"; fue"divertida", dio un "mensaje" contra la guerra y se le aplaudió "clamorosamente".[344]

Un cronista anónimo refirió que ese ballet-teatro formaba "una unidad perfecta" y sus aciertos eran "innumerables". Roussis lucía su talento histriónico y dancístico; Juan González Amador pasaba de pianista a actor "y hace toda una creación del pillo y malvado diablo"; la "excepcional bailarina" Eklof exhibía su belleza y técnica, y Óscar Carrillo narraba la historia "a la perfección".[345]

En *Siempre!* también hubo aceptación a la obra, "una certera suerte de teatro-ballet" de Sanders, que trajo la "revelación extraordinaria" de González Amador y aprovechó a Roussis, "con la ayuda inestimable de doña Clementina, de honda y excelente raigambre escénica". Gracias a todo ello, la obra era "redonda", uno de los "mejores aciertos del INBA" en la temporada, por lo que se recomendaba programarla de nuevo para todo público.[346]

Debido a su éxito, el Ballet Clásico de Bellas Artes fue programado para cuatro funciones más en el Teatro Jiménez Rueda (que luego se redujeron a tres), utilizando fechas que originalmente eran del BNM (12, 19 y 26 de noviembre y 3 de diciembre).

Luego de tantos halagos, Eladio Pintos dio una visión crítica de las obras, aunque reconoció la madurez e integración que habían alcanzado éstas y los bailarines en una temporada larga para danza. Definió la coreografía de Sanders como neoclásica: "tipo de ballet ligero que mira más al divertimento, a los planos líricos y a las evocaciones; los trazos coreográficos son de líneas contrastadas, sencillas, y el movimiento es más bien clásico, sin grandes innovaciones, a veces repetitivo, pero en busca siempre de su justa correspondencia con la música y la idea coreográfica". *La historia de un soldado* era "una especie de comedia musical que en manos de Sanders observa notorios altibajos"; a veces era "danza fluida" en concordancia con la música o texto, y otras se desviaba del argumento: "una obra, pues, en la que se observan, a mi parecer, los límites y las posibilidades de ese coreógrafo".

*Pas trop* de Jorge Cano también era un "ballet ligero sin mayores aspiraciones que un cuestionable purismo técnico", porque "el academismo a ultranza no puede convertirse en todo" y menos en la danza mexicana, "con tanto y tan acendrado subdesarrollo a cuestas." *En el aire* había

---

[344] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Temporada dominical de danza", en *El Nacional*, México, 6 de noviembre de 1972, p. 5.
[345] "*Historia de un soldado*. Nuevamente ponen esa obra en el Jiménez Rueda", en *Cine Mundial*, México, 19 de noviembre de 1972, p. 9.
[346] "El soldado", en *Siempre!*, México, 13 de diciembre de 1972, p. 55.

mejorado, tenía mayor coherencia y más seguridad en los bailarines; dejaba ver un movimiento alado con "momentos de buena danza que logran envolver al espectador. Y eso es todo".[347]

En la función del 26 de noviembre la compañía tuvo sala medio llena; algunos espectadores abandonaron el teatro, aunque habían aplaudido el "programa ligero" que se presentó.[348]

A pesar de que al Taller Coreográfico no se le incluyó en esta temporada dominical, el 3 de diciembre (tras restarle una función a la compañía oficial) entró en el teatro, para subsanar "en parte el fracaso involuntario de su temporada universitaria" debido a la huelga de la UNAM,[349] que "por fortuna" el Taller no secundó, como sí lo hizo la Orquesta Sinfónica de esa institución.[350]

El Taller tuvo tres fechas (3, 10 y 17 de diciembre) con tres programas diferentes, compuestos por las obras, todas de Gloria Contreras, *Interludia* (m. Hanz Werner Henze, vest. Goeckler); *Isostasia* (m. Eduardo Mata, diseños Kleómenes Stamatiades); *Eioua* (m. Guillaume de Machaut, diseños Sergio Zapata); *Allegro* (m. Bach, diseños Zapata); *El mercado* (m. Blas Galindo, vest. Goeckler); *Integrales*; *Adagio y fuga* (m. Mozart); *La muerte de un cazador*; *Danzas para mujeres*; *Cantos* (m. Isidore Ducasse conde de Lautreámont, diseños Stamatiades, actor Claudio Obregón) y *Electrodanzable* (nombre puesto por una espectadora que respondió a la convocatoria del Taller para bautizar la coreografía, m. Manuel Enríquez).

Los bailarines del Taller Coreográfico eran Aurora Agüeria, Raúl Aguilar, Diego Alberto, Azucena Álvarez, Cora Flores y Cristina Gallegos (Contreras no actuó por estar lesionada de un tobillo); los artistas invitados, Manuel Enríquez, Claudio Obregón y John Sakmari. La dirección era de Gloria Contreras; asistente de dirección, Cristina Gallegos; maestro de ballet, Diego Alberto; director técnico, Kleómenes C. Stamatiades; asesora artística, Margarita Contreras; sonido, Jorge Hernández; grabaciones, Rodolfo Sánchez Alvarado; texto, Manuel Blanco; narrador Claudio Obregón; asistentes, Gabriel Pascal y Amado Flores.[351]

En su campaña de promoción, el Taller prometió regalar un cartel autografiado por todos los bailarines a las primeras cien personas que compraran boletos en cada función. En la del día 10 premió

[347] Eladio Pintos, "Temas y subtemas. Temporada en el Jiménez Rueda. Ballet Clásico de Bellas Artes", en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1972, p. 5.
[348] Gerardo Arreola, "*La historia de un soldado*, lograda fantasía coreográfica", en *El Día*, México, 27 de noviembre de 1972, p. 18.
[349] Manuel Blanco, "Temas y subtemas. Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 18 de noviembre de 1972, secc. Cultura, p. 5.
[350] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Taller Coreográfico de la UNAM", en *El Nacional*, México, 23 de diciembre de 1972, 2a. secc., p. 5.
[351] Programa de mano del Taller Coreográfico de la Universidad, Teatro Jiménez Rueda, México, 3, 10 y 17 de diciembre de 1972.

a Gloria Silvestre Coronel, maestra de la Facultad de Derecho de la UNAM, por haber sugerido el nombre para la coreografía de Gloria Contreras con la música electrónica que Manuel Enríquez le había compuesto,[352] y que resultó una “obra que está en la vanguardia de los ballets modernos positivos, como los son otros trabajos de Contreras”.[353] Asimismo, el Taller le rindió un homenaje a José Limón, muerto recientemente, el 2 de diciembre.[354]

Alfredo Henares opinó que *Integrales* era una obra “plena de enojo, vigor, miedo, angustia, cansancio, sometimiento y a veces rito religioso”, y que se mostraba “incontenible” la fuerza de la coreógrafa. *Adagio y fuga* era una danza de “simetría y calidad” cuyos bailarines lograban que “la sensibilidad del público se ponga a flor de piel”. Lamentó que el teatro hubiera estado casi vacío en las funciones del Taller, y Contreras se quejó de que el INBA tuviera en mal estado y sin recursos técnicos ese foro. De paso declaró que el salario que recibían los bailarines en México,[355] que no se daba apoyo a las compañías para viajar por el país y que los gobiernos estatales no tenían recursos ni interés para contratarlos. A pesar de todo, el público mexicano era “extremadamente sensible y progresista”.[356]

**A dos pesos**

La propuesta cultural del régimen echeverrista tomó cuerpo en los cambios que introdujo Ortiz Macedo y que, como había dicho Laura Urdapilleta, darían acceso al público popular a los espectáculos de “alta cultura”, especialmente de arte escénico. El director del INBA anunció que a partir del 17 de septiembre de 1972 se “derrumbaría” la barrera económica y las localidades para las funciones de ópera, danza y música (no mencionó el teatro) costarían 2 pesos en el PBA y el Auditorio Nacional, como parte de los Domingos Populares de la Cultura. Además, la entrada a las salas de exposiciones del PBA sería gratuita y al Museo de Arte Moderno, con precios reducidos.

Ortiz Macedo explicó la razón de estos cambios: el INBA tenía la obligación de difundir el arte; al no ser una empresa, no pretendía ser autosuficiente, sino sobrevivir con el subsidio federal.

[352] “Recital de danza”, en *Excélsior*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Sociales, p. 8.
[353] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 11 de diciembre de 1972, p. 9.
[354] Manuel Blanco, “Le harán un homenaje en el Jiménez Rueda. Murió José Limón”, en *El Nacional*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 5.
[355] Alfredo Henares, “Electrónica que mueve, enajena y aniquila”, en *El Sol de México*, México, 13 de diciembre de 1972, p. 7.
[356] José Lara, “Faltan recursos para realizar giras por provincia: Gloria Contreras”, en *El Día*, México, 18 de diciembre de 1972, p. 16.

Estableció un plan de investigación de todas las artes, que sería la base para un programa de promoción y educación artísticas, empezando en las áreas de música y danza.[357]

En octubre y noviembre de 1972 el Ballet Clásico de Bellas Artes abrió en el PBA la temporada popular de los domingos a las 17 horas. No se presentó en el Auditorio Nacional debido a que el director del INBA consideró que este foro no cumplía con los requisitos para dar una "función decente de danza"; como "la noble intención" era "llevar la cultura a todas las clases sociales para que éstas alcancen un nivel más alto de desarrollo",[358] debía haber las condiciones adecuadas.

Bailaron *Idilios* de Cano, *Sansón y Dalila* de Hourseau, y *Visiones fugitivas* y *En el aire* de Sanders,[359] con los mexicanos Susana Benavides, Martha Pimentel, Gloria Macías, Jorge Cano, Héctor Salcedo y Aurelio García; la brasileña Alicia Colino; el francés Bernard Hourseau; las estadounidenses Svea Eklof y Rebeca McClain, y la sudafricana Jacqueline Fuller.[360]

La respuesta del público a las nuevas tarifas fue muy positiva; la compañía tuvo teatro lleno y acudieron sectores sociales que nunca antes habían visitado el PBA. Se incorporó al espectáculo un presentador que dialogaba con los asistentes, quienes podían preguntar o comentar cualquier aspecto de la función o de la danza en general. Muchos espectadores se animaron a hablar en esas funciones.[361]

El presentador era el compositor y promotor artístico Guillermo Noriega, quien recibió excelentes opiniones por su trabajo, aunque también las duras críticas de Kurt Hermann Wilhelm, quien señaló que "prácticamente se quería convertir en un Raúl Velasco del INBA y aquello fuese un *Siempre en domingo* cultural, pero claro que con los mismos resultados que el señor de la televisión, pues abundaron las meteduras de pata". Agregó que por una desorganización "descomunal" la sala estuvo "superabarrotada".

Sobre el desempeño de la compañía, el cronista escribió que había dado un mal comienzo a la temporada dominical (que también era los sábados), a pesar de que sus integrantes y director tenían capacidad para presentar mejores funciones. La del 2 de octubre pasó "sin pena ni gloria, y muy por debajo del nivel que logramos a principios del presente año". Susana Benavides bailó "bien técnicamente" pero con desgano; Jorge Cano, "libre de los kilos que últimamente le perjudicaban,

---

357 Carlos Cantón Zetina, "Ópera, conciertos, danzas, etc., a precios bajos", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 7 de septiembre de 1972, pp. 1 y 14.
358 Efraín Gutiérrez Arias, "Grandes funciones del Ballet de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 15 de octubre de 1972.
359 "El Ballet Clásico de Bellas Artes", en *Cine Mundial*, México, 27 de septiembre de 1972, p. 6.
360 "Bajo la dirección de Job Sanders. El renovado Ballet Clásico estrenará varias obras aquí", en *Cine Mundial*, México, 1 de octubre de 1972, p. 2.
361 David Romero Rincón, "Gran éxito del Ballet Clásico en la función popular de Bellas Artes", en *El Día*, México, 2 de octubre de 1972, p. 16.

volvió a darnos una demostración de sus facultades"; muy bien estuvo Svea Eklof, y los nuevos elementos Rebeca McClain y George Roussis "prometen aportar mucha calidad". La mejor obra fue, en su opinión, *Visiones fugitivas*; la peor, *Sansón y Dalila*.[362]

En contraste con el cronista anterior, Alfredo Henares afirmó que en esa función "hombres y mujeres de todas las edades y condiciones sociales se reunieron para ser partícipes de un sonado triunfo". La compañía lució "pureza en la técnica, un extraordinario sentido de grupo y profesionalismo". En *Idilios* Benavides (a quien Sanders consideraba la mejor bailarina mexicana) hizo poesía con sus manos y Jorge Cano actuó como un "artista completo". Hourseau había reconocido que *Sansón y Dalila*, obra creada "poniendo en ella todos mis conocimientos", no había sido "captada plenamente" por el público, pero con un mayor número de funciones llegaría a comprenderse.

Henares también comentó que Sanders tenía "mano de hierro" con los integrantes de la compañía, quienes lo querían y respetaban. Con una franqueza que impresionaba al cronista, Sanders había aceptado que hubo imperfecciones porque la función se adelantó dos semanas.[363]

En las funciones de dos pesos en el PBA, el 8 de octubre tocó su turno al Ballet Clásico de México, que repitió su repertorio de las pasadas temporadas del año: *Tragedia en Calabria*, *El corsario*, *Grand pas de quatre* y *La fille mal gardée*; también repitió el "llenazo" del teatro de la compañía anterior y la transmisión directa por el Canal 11 de televisión.[364]

Para festejar su sexto aniversario, el Ballet Independiente entró en el PBA; una de las funciones de su corta temporada, la del 15 de octubre, se incluyó en la programación de dos pesos. El público masivo pudo ver *Mujeres* y el estreno de *Tema y evasiones*. Una semana después, el día 22, así como el 26 de noviembre, el BNM participó con *Interacción y recomienzo*, *Operacional I*, *Complementarios*, *Juego de pelota* y *Homenaje a Cervantes*.

El 29 de octubre llegó el turno del Ballet Contemporáneo, que bailó su programa *Suite preclásica*, *Dúo* de Bodil Genkel (m. Tzi Avni), *Ceremonias*, *Bocetos* e *Itzamna*.

En noviembre actuó en el PBA el Ballet Flamenco de Antonio Gades, aporte de la Asociación Musical Daniel, A.C., en una "antología del cante y baile flamenco" donde Gades se mostró como el mejor bailarín de su especialidad en el mundo en un teatro a su máxima capacidad.[365]

---

[362] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 8 de octubre de 1972.
[363] Alfredo Henares, "Espléndida actuación del Ballet Clásico de Bellas Artes", en *El Sol de México*, México, octubre de 1972.
[364] "Llenazo en Bellas Artes a dos pesos", en *Cine Mundial*, México, 9 de octubre de 1972, p. 4.
[365] Kurt Hermann Wilhelm, "Acontecimientos culturales", en *Glosa Publicitaria*, México, diciembre de 1972, p. 8.

El 3 de diciembre el Ballet Clásico 70 se presentó en la temporada con las reposiciones de *Concerto grosso* (c. Michael Uthoff, m. Vivaldi, vest. David Antón); *Dúo* (c. Alvin Ailey, m. coral *Fix me* sobre temas religiosos afroamericanos, vest. Dasha), y *Screenplay* de Job Sanders. Estrenaron *Quinteto* de Nellie Happee (m. Stravinsky, diseños René Durón), con el texto de Juan Bañuelos "A los hombres, a las mujeres, que aguardan vivir sin soledad", y *La trampa* de Job Sanders (m. Paul Creston, vest. y decorado Josef Carl).

Bailaron Marisela Acosta, Maclovia Carrión, Elena Carter, Onésimo González, Victoria Larrauri, Carlos López, Julio Martínez, Ruth Noriega, Elsa Recagno, Ricardo Riebeling, Guillermina Sánchez, Roberto Sánchez, Sergio Vicencio y Aglaé Verni. La dirección general era de Amalia Hernández; la artística de Nellie Happee; iluminación, Leonardo Peláez y Edmundo Arreguín; sonido, Juan Pérez; vestuario, Gloria Campero; promotores, Patricia Aulestia y Alberto Kuhn; maestro de ballet, Fedor Lensky.[366]

Luis Bruno Ruiz opinó que en *Dúo*, como en otras obras, Ruth Noriega y Onésimo González se distinguían como intérpretes de *pas de deux* "de gran categoría expresiva"; en *Quinteto* Happee demostraba de nuevo "absoluto dominio de la escena" con el "dibujo preciso en el movimiento" y pidiendo la expresión interna de los bailarines, y en *La trampa*, "obra de tema trágico", Elena Carter y Ricardo Riebeling destacaban como bailarines de "brillante futuro".[367]

Para cerrar el ciclo de funciones populares en el PBA, el 10 de diciembre se presentó de nuevo *Giselle* con el Ballet Clásico de México, en honor de la despedida de Jorge Cano como bailarín,[368] y el 17, la ADM con su puesta en escena de *El Cascanueces*.[369]

Se pretendía que en 1973 continuaran las funciones de dos pesos, incluidos los espectáculos internacionales que se presentaran en el PBA, según anunció Vázquez Araujo en enero. Además, se regalarían boletos de esas funciones a escuelas y fábricas, entre otros.[370]

El plan se cumplió parcialmente; el espectáculo de Danzas y Música de la India (25 de marzo) y el BNM (1 de abril) entraron en la temporada de dos pesos en 1973.

[366] Programa de mano del Ballet Clásico 70, PBA, México, 3 de diciembre de 1972.
[367] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 4 de diciembre de 1972.
[368] "El Ballet Clásico de México con *Giselle* para hoy domingo", en *Novedades*, México, 10 de diciembre de 1972, p. 24.
[369] "Vida cultural", en *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1972.
[370] "En el Palacio de Bellas Artes. El INBA presentará los espectáculos internacionales en funciones populares", en *El Sol de México*, México, 17 de enero de 1973, p. 3.

## V. La danza contemporánea 1971-1972

### 1. Ballet Nacional de México

Hacia 1971 el Ballet Nacional estaba compuesto en su mayoría por bailarines nuevos, cuya "condición física y espiritual correspondía" al carácter de la compañía; además, se mantenía el impulso de la "fuerza renovadora" de Guillermina Bravo, lo que según Raquel Tibol, explicaba el "cultivo voluntario de un público de jóvenes". La directora seguía estimulando a sus compañeros para lanzarse como coreógrafos; los bailarines incrementaban su trabajo técnico e interpretativo, y destacaba la preocupación, "visualmente muy apreciable, de cultivar las características físicas de lo masculino y lo femenino. Los hombres comenzaron a mostrar unos cuerpos atléticos que lucían espléndidamente en las danzas con mucha tensión anímica".[450] Esto último influyó en el acercamiento de muchos varones a la danza, pues se identificaron con esos bailarines que rompían con los estereotipos del *danseur*.

Una de las primeras actividades del Ballet Nacional en 1971 fue su temporada de abril en el Teatro de Arquitectura de la UNAM, auspiciado por la Dirección General de Difusión Cultural[451] (institución con la que el BNM trabajaba desde hacía cuatro años). El programa tenía obras de tres coreógrafos que mostraban "sus diferencias y simpatías en un nivel expresivo altamente artístico" y quienes, según Pedro Díaz, realizaban una búsqueda personal y contaban con un cuerpo de bailarines profesionales. Presentaron *Ritos, suertes y mitos* (después *Metrópoli*) de Luis Fandiño, "trabajo serio que a la vez trata sobre un tema humorístico, realizado con fantasiosa factura"; *Acto de amor*, obra "muy brillante" de Guillermina Bravo; *Melodrama para dos hombres y una mujer*, también de Bravo, sobre "problemas psicopatológicos del hombre de hoy, en donde el sexo tiene una función básica"; *Montaje*, obra "extraordinaria" que concretaba "la manera expresionista con que últimamente Bravo explora en cuestión de técnica y estilo"; *Salomé*, en la que la bailarina y coreógrafa Rossana Filomarino exhibía "todo el erotismo" de la danza de los siete velos.[452] También Gutierre Tibón habló así sobre las últimas obras de Guillermina Bravo, las cuales "participan, independientemente de su significado particular, de una poesía erótica absolutamente novedosa".[453]

El BNM llevó el mismo programa en una gira por varias ciudades del país, que inició el 30 de abril en Aguascalientes, dentro del programa cultural de la Feria de San Marcos.[454] En mayo la compañía tuvo su primera temporada en el Teatro del Bosque; siguió su participación en julio en el

---

[450] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., p. 159.
[451] "Presentación del Ballet Nacional", en *Novedades*, México, 14 de abril de 1971.
[452] Pedro Díaz, "Extraordinario programa del Ballet Nacional", en *El Día*, México, 28 de abril de 1971.
[453] Gutierre Tibón en "El Ballet Nacional", en *El Sol de México*, México, 29 de abril de 1971.
[454] "Ballet Nacional de México a Aguascalientes", en *Excélsior*, México, 26 de marzo de 1971, p. 31.

Festival Internacional de la Danza del INBA, donde obtuvo muy buenas críticas. Dentro de dicho Festival Guillermina Bravo dictó la conferencia "La danza contemporánea: una trayectoria del cuerpo hacia un propósito", el 6 de julio de 1971, donde aclaró su visión de la danza que se hacía en el BNM y criticó abiertamente a sus compañeros de generación, que seguían viendo con nostalgia el pasado nacionalista (y que a su vez criticaban a Bravo y al BNM).

La coreógrafa explicó su trabajo y el de muchos otros artistas de la danza contemporánea.[455] Advirtió que "definir la danza sería como pretender definir la vida", porque su vitalidad se encuentra en sí misma, no requiere una teoría que la explique y "sólo bailando puede encontrarse el verdadero significado de la danza. El bailarín está inmerso física y emocionalmente en una experiencia totalizadora. De ahí que sea difícil para él manejar definiciones".

Caracterizó la danza que hacían, capaz de desconcertar al público, como agente que removía "funciones orgánicas aletargadas" y que permitía que se expresara "la vida íntima del organismo" por el uso de "formas agresivas" y "significados no-explícitos", construida "con base en imágenes sucesivas". Esto explicaba la escasez de público y crítica para la danza contemporánea.

Bravo la concebía como "un proceso, un organismo que cambia y se desarrolla", que crea obras irrepetibles. Para ella esa danza había nacido de una vuelta a "los orígenes del movimiento animal-humano para encontrar por qué primariamente el hombre bailó... [y] con qué elementos físicos y emotivos se lanzó a representar el mito". Esto no significaba que la danza contemporánea imitara el pasado ancestral, sino que volvía a él para transformarlo y "remover en el cuerpo funciones olvidadas, proscritas" y movimientos que la civilización había tratado de borrar porque eran "feos, antisociales, amorales"; entonces, "la intimidad orgánica reveló un mundo ilimitado de verdades alucinantes que existen en todo ser vivo".

Habló sobre los tres pasos de la creación de la danza contemporánea, que sirvieron a Bravo para explicar por qué había roto con la danza moderna nacionalista. El primero era el descubrimiento del movimiento, que "percibió como el significado de formas distintas, distantes y a todas luces desperdiciadas por la danza" anterior; era una "corriente artística de carácter subversivo" apartada del estereotipo y del concepto nacionalista.

---

455 Guillermina Bravo, "La danza contemporánea: una trayectoria del cuerpo hacia un propósito", conferencia incluida en el ciclo organizado por el Departamento de Danza del INBA, 6 de julio de 1972, cit. en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., pp. 150-158.

El segundo paso era la superación del nacionalismo para llegar a "la expresión del placer de moverse y su complementario, la necesidad de trascender". Con una cita de Octavio Paz,[456] Bravo explicó que el artista transforma la naturaleza para convertirla en obras y significados. El cuerpo era la materia de la que partía la danza, que lo reelaboraba en función de conocimientos ordenados (técnicas): "En la danza, pues, un movimiento sin elaborar, sin categoría técnica no puede ser válido dramáticamente, y por lo tanto, no puede pretender la trascendencia". Así, dijo, se cerró "el camino anécdota-pasos-solferino-canana" del nacionalismo, porque era falso para la danza y carecía de esa técnica. Después de su ruptura con el pasado, la danza emprendió

> la conquista de una herramienta capaz de propiciar la creación y la invención artísticas con una libertad que sólo puede proporcionar el control, la disciplina en el rigor de una técnica que alcanzara las raíces del movimiento y que, al mismo tiempo, tuviera la virtud de poder ser revitalizada y enriquecida constantemente para poder sustentar la construcción de una danza que en su proceso está cambiando con la realidad. En danza, sólo el dominio técnico hace posible la libertad; sin eso la libertad es sólo un azar.

El logro de la danza contemporánea, síntesis de una práctica disciplinaria y libertaria, era el inicio del tercer paso: la etapa experimental, que definió como "el conocimiento profundo de los materiales [para] llegar a verdaderos encuentros y resultados lúcidos".

Bravo aprovechó para desmentir que la danza contemporánea viviera una crisis; señaló la carencia de apoyos de la burocracia cultural, que no valoraba sus preocupaciones artísticas y, "por su propia estructura síquica y cultural, no 'soportan' lo sucio de los pies descalzos". Arremetió contra las otras formas dancísticas: la danza clásica tenía apoyos oficiales porque era un espectáculo rentable para un "público porfirista" y de "indefensos niños de primaria", y la folclórica, porque "ofrece lauros tricolores pagados por veteranos de las guerras norteamericanas". A pesar de las desventajas, el Ballet Nacional había crecido y sus integrantes estaban dotados "con esa lucidez que sólo se encuentra en los locos muy inteligentes, con una vitalidad exuberante y excepcionalmente encauzada al placer de la disciplina y la creación, cada uno; con el espíritu comunal —no familiar— que priva en su interior y que capacita a los bailarines para un trabajo voluntario y de autodeterminación en su vida profesional".

[456] "Cualquiera que sea su actividad y profesión, artista o artesano, el hombre transforma la materia prima: colores, piedras, metales, palabras. La operación transmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones. ¿Qué ocurre, entonces, con la materia piedra, empleada por el hombre para esculpir una estatua y construir una escalera? Aunque la piedra de la estatua no sea distinta a la de la escalera y ambas estén referidas a un mismo sistema de significaciones (por ejemplo: las dos forman parte de una iglesia medieval), la transformación que la piedra ha sufrido en la escultura es de naturaleza diversa a la que la convirtió en escalera". O. Paz cit. en *ibid*., p. 153.

Por eso el BNM tenía una obra colectiva y trataba de mantenerse al margen de las luchas internas del campo dancístico y de las relaciones de poder de la esfera oficial (lo que es casi imposible). Sin mencionar nombres, acusó a sus compañeros de generación de engrosar las nóminas de la burocracia y de sufrir la enfermedad de "falta de voluntad creadora, pues viven, fantasean y especulan con sus „excelsas obras del pasado""".

Luego de esas duras declaraciones, el joven intelectual, crítico de danza y colaborador del BNM, Alberto Dallal (1936), publicó una (de muchas) extensa entrevista con Guillermina Bravo, donde amplió las ideas expresadas en la conferencia. La coreógrafa afirmó que pasado el resplandor de la danza moderna en los años cincuenta siguió una etapa de decadencia, aunque algunos testarudos, como el BNM, habían seguido trabajando. Las causas de esa decadencia eran

mal funcionamiento de las instancias oficiales especializadas, burocracia, concepciones erróneas sobre el pasado y el porvenir de la danza (o sea preferencias por lo folclórico y lo "clásico" sin percibir que la danza moderna incluye a ambos), ausencia de una tradición, falta de medios económicos, gusto burgués imperante (¿por qué existen tantas academias particulares en que la danza sirve como ejercicio para adelgazar?), insistencia en eludir la aplicación de las técnicas modernas (*v.gr.* la técnica Graham), etcétera.

Otra causa era la ausencia de una crítica de danza, pues eran muy pocas las personas que se habían acercado a ese arte para investigar, participar, colaborar, organizar, subvencionar, con un "interés auténtico". Bravo definió a la crítica como "el análisis, censura y reconocimiento de valores en un arte", lo que sólo podía lograrse con una efectiva difusión del producto artístico. En el caso de la danza contemporánea, éste era diferente del de todas las demás artes en "concepto, estructura y lenguaje, sin antecedente directo en la cultura mexicana" y, además, sólo se presentaba dos veces al año.

A todo arte contemporáneo le es difícil tener críticos —ya señaló Stravinsky la incompetencia de la crítica en Francia y demás países de Europa— puesto que cualquier obra nueva confunde y desconcierta, produce profunda inquietud y con frecuencia hasta cólera, sobre todo si remueve, como es el caso de la danza, funciones orgánicas aletargadas a causa de la estasis social (estasis: palabra que significa el cese del fluir de la energía). La danza de hoy, con su fisicalidad, con su afloración de la vida vegetativa del organismo, con sus formas agresivas, con sus significados no-explícitos, con su enfrentamiento amoral, instintivo; con la falta de anécdota que antes ayudó a la "comprensión" de los ballets —a la manera operística—; con su ausencia de una "filosofía" que estimule a los intelectuales a que encuentren un espectáculo "a su altura"; con su concentración a base de imágenes (imagen: tesis-antítesis-síntesis, todo encimado), ¿cómo puede aspirar a tener una "crítica"?

Bravo opinó que en la época de esplendor del nacionalismo en la danza, "el fugaz relámpago covarrubiano", sólo algunos críticos de otras artes se habían acercado, pero se quedaron "fijados, catatónicos" en ese momento y no percibieron las transformaciones. Seguían pidiendo "el estaliniano realismo socialista", base conceptual inconsciente de ese nacionalismo, y sus "opiniones" no reflejaban "la pulsación y el drama de la nueva creación", sólo informaban de "si „les gustó" o „no les gustó": generalmente no les gustó".

Para Bravo, el paso a la danza contemporánea se había dado con la superación del nacionalismo, con la voluntad de tecnificar los cuerpos y sobre esos conceptos elaborar nuevos "revitalizando siempre las herramientas para propiciar la creación de una danza capaz de alcanzar la contemporaneidad". El artista se vincularía de nuevo con la sociedad si recuperaba su "esencia", al retomar "las entrañas mágicas" de los antiguos mexicanos y del pueblo actual, enlazándolos "al espíritu del hombre universal".

La relación de la danza con las otras artes debía basarse, según Bravo, en sus "verdaderas afinidades" y en el enfrentamiento de "la realidad desde la delantera, aprendiendo en las estructuras internas del cine de imagen (el cine-cine), en la poesía y en los materiales de la nueva música, y no en la historia, en la literatura o en el muralismo, que sólo nos proporcionaron el lado externo de la cuestión".

Sostuvo que la crisis de su compañía no tenía que ver con la del resto del campo dancístico. El BNM era "un grupo de oposición" y testarudo; mientras que la danza moderna oficial había desaparecido, éste seguía creciendo y nutriéndose de jóvenes elementos dispuestos, dotados, decididos, "con un espíritu comunal". El BNM "no sólo sobrevivió sino que está venciendo el retroceso, la cursilería y los programas de nescafé y continúa produciendo en medio de la pobreza, el chismorreo, los ataques de los que no producen, y lógico, pero triste, cargado con el distanciamiento de la crítica que, por supuesto, no encuentra en el BNM lo que *a priori* busca". Afirmó que "la crisis no se produjo en la danza misma, sino en los círculos oficiales y administrativos. El BNM no la ha sentido nunca", dedicado a la construcción de cuerpos, encuentro de formas, búsqueda de recursos para maestros y becas, funciones constantes ante un público "que ha venido formando poco a poco, en círculos universitarios, en provincia, en pequeños teatros; un público nuevo que lo busca para compartir significados y lenguajes".

Para atraer a la crítica, dijo Bravo, "tendríamos que montar un aparato de relaciones públicas, gastar nuestros pocos ingresos en publicidad, hacer reverencias y cócteles y una serie de concesiones

abrumadoras". El único camino era bailar, "realizar una interacción vital con los espectadores, para hacer de ese nuevo público nuestro mejor crítico".[457]

Sobre el proceso seguido por el BNM para llegar a la danza contemporánea, Emilio Carballido escribió en 1973 que luego de la etapa nacionalista, en la compañía

> se creó conciencia de que hacía falta perfeccionar la técnica, se entendió que un artista sin técnica es peor que un declamador tartamudo y gangoso, y que intentar maravillas no es lo mismo que lograr hacerlas; se entendió que es necesario comer, un bailarín desnutrido no da lo mismo que uno medianamente alimentado; se centró el interés en la danza y se relegaron la escenografía, las tramas argumentales y los regios vestuarios; se cayó tal vez en un exceso de autocrítica que condujo a un momento de aridez, algo como la noche oscura de la danza. Después, vio la nueva luz del día.[458]

También Alberto Dallal habló al respecto reflejando con precisión el sentir de la compañía y el proceso que había atravesado:

> La danza contemporánea es un movimiento que plantea sus búsquedas en la danza misma, en la capacidad del cuerpo, de los cuerpos, para elaborar sus propias expresiones. La vinculación de la danza contemporánea con las demás artes se realiza sólo después de que apropiada, plenamente se domina una técnica dancística que históricamente coincida con la realidad de hoy. [...]
>
> La supuesta "frialdad" de las interpretaciones dancísticas del BNM no puede medirse con el parámetro del "teatro" que hacen, improvisadamente, otros grupos de danza "moderna". Tampoco según algunas especificaciones que impondrían las danzas populares y folclóricas, ya que se anularían de un plumazo todos los esfuerzos y todas las búsquedas y todos los experimentos del arte de vanguardia. El gran mérito del trabajo (veinticinco años) del BNM radica en su implacable actitud de ceñirse a los principios de la danza, en localizar a la técnica para la formación y preparación de verdaderos profesionales de la danza y en desarrollar, mediante la disciplina y enseñanza, un implacable *corpus* artístico en que los medios (técnica, cuerpos, profesionalidad) coinciden con los objetivos (expresión, creatividad, espectáculo).[459]

En agosto de 1971 el Ballet Nacional realizó su II Temporada en el Teatro del Bosque, esta vez introduciendo la innovación de los "danza-debates", con los que tendría un contacto directo con los espectadores, fundamentalmente jóvenes (se invitaba en especial a estudiantes de preparatoria). La temporada Juvenil de Danza-Debate, como se le llamó, había sido idea original de Raquel Vázquez,[460]

---

457 Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Diálogo con Guillermina Bravo. Danza, hoy, o contra-estasis", en suplemento *El Gallo Ilustrado* núm. 478 de *El Día*, México, 22 de agosto de 1971, pp. 8-9.

458 Emilio Carballido en programa de mano del Ballet Nacional de México, 25 Aniversario del BNM, PBA, México, 23 de julio de 1973.

459 Alberto Dallal, "Crónica de un debate", en suplemento mensual *La Música en México* de *El Día* núm. 14, México, 1 de septiembre de 1973, pp. 8-9.

460 "El Ballet Nacional prepara original temporada", en *Cine Mundial*, México, 12 de agosto de 1971.

y se organizó en coordinación con el Departamento de Difusión del INBA y la Dirección General de Difusión de la UNAM.[461]

La temporada de dos semanas se inició el día 16 con *Comentarios a la naturaleza*, *Acto de amor*, *Kms p/h* (c. Rossana Filomarino, m. Bach, Sanz y Sánchez, diseños Guillermo Meza), y la obra que iría a danza-debate, *Los magos*. Los mediadores anunciados fueron Alberto Dallal, José Cuervo y Lin Durán,[462] quien lo hizo en la primera semana.[463] En la segunda semana el programa se compuso de *Amor para Vivaldi*; *Complementarios* con el texto "De un cuerpo desatado de otro cuerpo;/ Tu cuerpo es la memoria de mis huesos"; *Inmemorial* (c. Raquel Vázquez, m. Morton Subotnick), con el texto "Y se agolpan los tiempos/ y vuelven al origen de los días", y *Metrópoli*, con el texto "Los muertos están vivos/ El viento los agita, los dispersa/ Racimos que caen entre las piernas de la noche/ La ciudad se abre como un corazón". Los tres textos eran de Octavio Paz; los moderadores anunciados fueron Lin Durán, Guillermo Barclay y José Cuervo.[464]

Los danza-debates tuvieron muy buenas opiniones, como la de José Carlos Méndez, quien escribió que el BNM era la primera compañía que hacía algo semejante: romper barreras entre el espectador y el creador combatiendo el aislamiento de los artistas. Se centrarían en el tema de la danza como lenguaje, con lo que se ampliaría el público crítico, y estaban dirigidos principalmente a los jóvenes, que tenían disposición para opinar, criticar y crear.[465]

Lo más "emocionante" de los danza-debates consistió en su público, que según Regina Rosa tenía entre 10 y 16 años de edad, y "seguía el desarrollo del espectáculo en la escena con una apasionada intensidad, respondiendo a cada caída de telón con entusiastas aplausos". Sus intervenciones en los debates, "aunque ingenuas, no dejaban de presentar seriedad y hondo interés".[466]

El 4 y 5 de septiembre el BNM dio dos funciones de "experimentación coreográfica" en el Teatro del BFM. En su programa de mano se establecía que la experimentación suponía conocer plenamente los materiales utilizados, "permitiéndoles un desarrollo propio del cual no puede anticiparse el resultado". Se afirmaba que una obra artística sólo podía ser resultado de ese proceso de experimentación, por lo que los creadores debían insistir en llevarlo a cabo, "pero no para

---

[461] B.C., "Danza-debate desde el 16 del mes en curso", en *El Día*, México, 10 de agosto de 1971.
[462] Programa de mano del Ballet Nacional, Danza-debate, Teatro del Bosque, UNAM Difusión Cultural/UACB, primer programa, 16 al 21 de agosto de 1971.
[463] "Danza moderna", en *El Sol de México*, México, 21 de agosto de 1971.
[464] Programa de mano del Ballet Nacional, Danza-debate, Teatro del Bosque, UNAM Difusión Cultural/UACB, segundo programa, 22 al 28 de agosto de 1971.
[465] José Carlos Méndez, "Danza-debate", en suplemento *El Gallo Ilustrado* núm. 478 de *El Día*, México, 22 de agosto de 1971, pp. 6-7.
[466] Regina Rosa, "Semana cultural en México", en *El Día*, México, 8 de septiembre de 1971.

conformarnos con presentar algo interesante, o raro, o indescifrable, sino para llegar a verdaderos encuentros y a resultados lúcidos".

El programa incluyó *Apuntes para una marcha fúnebre* y *Melodrama para dos hombres y una mujer* de Bravo; *Complementarios* de Federico Castro; *Serpentina* de Luis Fandiño, y *Danzas para bailarines* de Yuriko. Los bailarines fueron Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, Guadalupe Trejo, José Luis Álvarez, Jesús Romero y Carolina Meza.[467]

En octubre el BNM también tomó parte en el programa de Difusión de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, con funciones en el Centro Universitario de Tampico y Ciudad Madero.[468]

En enero de 1972 el BNM sufrió una gran pérdida; una de las artistas que habían impulsado su transformación y consolidación en la danza contemporánea abandonó la compañía luego de cinco años de trabajo. Rossana Filomarino se había distinguido desde su incorporación al grupo como una gran bailarina y "excepcional y talentosa coreógrafa"; había llegado a México en 1966 invitada por Guillermina Bravo, quien la conoció en Nueva York, en la escuela de Martha Graham. A pesar de su salida, el BNM conservaría sus obras *Refrán del soñador* y *La balada de los amantes*, no así su controvertida *Salomé*, porque ella era la intérprete principal y, sin duda, irremplazable.[469]

En febrero el BNM participó en la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural de la UNAM en el Teatro de Arquitectura, con *Calidoscopio* y *Juego de pelota*; los bailarines fueron Raquel Vázquez, Norma Moreno, Miguel Añorve, Luis Fandiño, Guillermo Ruiz, Federico Castro, José Luis Alcaraz, Gilberto Ruiz y Jesús Romero.[470]

Dos meses después actuó en la Temporada 72 de Danza Contemporánea en el Teatro de Arquitectura, cuya inauguración "resultó deslucida por el escaso público", aunque los bailarines "actuaron con sensibilidad y ardor como si el teatro estuviera a reventar".[471] Un cronista se refirió a *Serpentina* de Fandiño, presentada en esa ocasión, llamándola un "poema que a fuerza de un desarrollo voluptuoso, de un ritmo ininterrumpido, de una ondulación sin tropiezos, da nacimiento a un vocabulario nuevo, a una palabra nunca oída". Para él, era la obra más bella y mejor lograda, digna de

[467] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Dos funciones de experimentación coreográfica, Teatro del BFM, México, 4 y 5 de septiembre de 1971.
[468] Programa de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, volante, 25 de septiembre a 5 de octubre de 1971.
[469] "El Ballet Nacional perdió a Rossana Filomarino", en *Excélsior*, México, 25 de enero de 1972.
[470] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 19 de febrero de 1972.
[471] "Temporada de danza contemporánea", en *El Sol de México*, México, 18 de abril de 1972, p. 4.

foros internacionales y muestra de que "la danza moderna ha alcanzado en México su madurez plena. ¡Oye qué coreógrafo! Él es Luis Fandiño".[472]

En junio de 1972 el BNM participó en el Festival Mundial del Folklore en Guadalajara. En su programa de mano de nuevo definió su trabajo agrediendo a otras manifestaciones dancísticas: durante veinte años se había consolidado como la "corriente más sólida de la danza contemporánea de México", y luego de depurar su técnica y concepción, sus integrantes buscaban "la invención de signos que surjan de las formas medulares de la acción humana". Para llegar a su meta de crear "una danza auténticamente contemporánea", se habían apartado de la danza clásica y su "frivolidad", de su contraparte, la danza moderna de "interpretación", y de la mezcla de ambas, "una expresión híbrida que ha proliferado en un medio de bailarines que no se resignan ni a morir ni a emprender una danza consecuente con su tiempo".

En cuanto a la técnica, la compañía explicaba que retomaba la Graham "por considerarla más rigurosa en sus medios formales y más propicia a la evolución por la intimidad que conserva con los impulsos biológicos del hombre".[473] De este tema, recurrente en esos años, Bravo aclaró en 1973:

> La técnica Graham nos importa porque construye los cuerpos con gran rapidez. Para la construcción de cuerpos es tan excelente como la técnica clásica, sólo que hecha por una contemporánea. Además, tiene principios teóricos generosos que permiten crear formas ilimitadas. Es un importante instrumento de creación. No he creado mi propia técnica porque no me hace falta, sería ocioso cuando ya existe una que nos satisface porque pone al maestro y al estudiante en actitud creadora. Por eso estoy segura de que si Martha Graham nos viera bailar no reconocería en nuestra manera danzaria su técnica.[474]

A pesar del énfasis en esa técnica, en el BNM siempre se dio lugar a la disidencia de uno de sus principales integrantes desde 1963, Luis Fandiño, cuyo rechazo no le creó conflictos con Bravo ni con el resto de los miembros del BNM. En doce años, Fandiño nunca tomó las clases de la compañía, en las que se impartía Graham, ni dio clases de ésta (a la compañía y a su Seminario), pues siempre la cuestionó. Consideraba más adecuada y eficiente la resultante de la tradición fundada por Xavier Francis, que él ha continuado.[475] Más tarde, el BNM se abrió a otras técnicas y formas de entrenamiento, las cuales estudió y practicó, para finalmente regresar a la Graham.

---

[472] B. H. "¡A la danza, danza, danza!", *op. cit*.

[473] Programa de mano del Ballet Nacional de México, I Festival Cervantino, Teatro Juárez, Guanajuato, 7 y 8 de octubre de 1972.

[474] Guillermina Bravo en Raquel Tibol, *Pasos de la danza mexicana*, *op. cit*., p. 164.

[475] Margarita Tortajada, *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, *op. cit*., pp. 84-86.

En agosto de 1972 el BNM tuvo una temporada de seis días en el PBA. Como grupo "dependiente de la UNAM" se presentó en la serie "La ciudad a la danza, la danza a la ciudad", organizada por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y el INBA. Con motivo de esas funciones, Bravo declaró que "romper esquemas, inventar lenguajes, cambiar estructuras y vivir el mundo son los objetivos coincidentes de los creadores de la danza y de los grupos más avanzados del arte y la sociedad"; identificó el trabajo del BNM con el de obreros, estudiantes, maestros y técnicos, y a la danza contemporánea, con "la gran urbe".[476]

En octubre la compañía actuó en el I Festival Internacional Cervantino; su participación se consideró como el espectáculo dancístico más importante. Presentó *Interacción y recomienzo*, *Operacional I*, *Complementarios* y el estreno de *Intervalos lúcidos*. *Homenaje a Cervantes*, que Salvador Vázquez Araujo había pedido expresamente a Guillermina Bravo.[477] La música era de Lucas Foss y Bach; los diseños de Guillermo Barclay; aparecía el texto "Él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos" (*Don Quijote de la Mancha* II, 18).

En su programa de mano el BNM explicaba, entre otras cosas, la manera en que surgían las obras: "de un acercamiento a la conciencia humana, procurando reflejar su proceso social e individual. Los temas se aproximan al individuo, no en sus facetas sentimentales o pintorescas sino en la esencia de sus mitos y en lo verdadero de su existencia". Eso precisamente, la conexión con la esencia de los personajes centrales de la obra cumbre de la literatura española, su significado e interrelación, fue lo que consiguió Bravo. Además, "conectarse con el género humano, diagnosticarlo con exactitud; mantener las herramientas limpias; inventar formas; gozar del movimiento en su sensibilidad plena", lo que hicieron sus intérpretes principales, Luis Fandiño y Guillermo Ruiz.[478]

En *Homenaje a Cervantes* Bravo logró, como afirmó Raquel Tibol, convertir la novela en danza desliteraturizándola, "haciendo a un lado lo anecdótico y episódico, así como la estructura narrativa". Fue compuesto, también según Tibol, con cuatro polos dancísticos: el Protagonista, su Ayudante, el grupo de la Armonía y el del Caos. El primero estaba representado por Luis Fandiño, "intérprete de cuerdas afinadísimas, que responde en cada una de sus fibras a las incitaciones

---

[476] "El Ballet Nacional de México se presentará en Bellas Artes", en *El Nacional*, México, 1 de agosto de 1972, p. 8.
[477] Según Guillermina Bravo, Salvador Vázquez Araujo le pidió esa obra ofreciéndole "„cinco mil pesos si me haces una coreografía sobre este libro‟. Le contesté que sí, pero cuando llegué a mi casa me di cuenta de que el libro era *El Quijote de la Mancha*. Fue una de las danzas más difíciles que he hecho en mi vida". Guillermina Bravo en César Delgado, *Guillermina Bravo*. *Historia oral*, CENIDI Danza, INBA, México, 1994, p. 51.
[478] Programa de mano del Ballet Nacional de México, I Festival Cervantino, Teatro Juárez, Guanajuato, 7 y 8 de octubre de 1972.

externas",[479] y quien solía "llevarse la noche" con su interpretación "profundamente emotiva".[480] Sobre la elaboración de esta obra, Bravo señaló:

Desde hace tiempo venía viendo con los muchachos un tipo de trabajo en que no fuera necesario explicarles un personaje, sino que ellos dedujeran el carácter del movimiento mismo. Se trataba de atacar al personaje de adentro hacia afuera y no de afuera hacia adentro. Mientras trabajábamos la obra nunca hablamos de personajes ni del libro. Todo el mundo tiene, aunque no lo haya leído, una imagen del Quijote. Yo no le dije a Luis Fandiño: "Quiero un Quijote de tales o cuales características". Se trataba, con base en la obra de Cervantes, de lograr algunas abstracciones fundamentales en imágenes de danza. Nos atrajo la simbiosis entre Sancho y Don Quijote. Claro que el espíritu de Guillermo Ruiz (el Ayudante) marcó mucho al personaje.

El personaje del Quijote lo trabajé con un diseño de sucesión, mientras que el de Sancho en un diseño de oposición, que da líneas duras, angulosas, cortantes, que contrastan siempre con las suaves curvas del otro. Mas el sentido del trabajo de adentro hacia afuera les permitió a los bailarines poner en juego su propia creatividad, que en este caso no fue poca. Puedo decir que Luis Fandiño creó su personaje, y eso se transmite, deja huella en el espectador.

Los dos coros eran onírico (Armonía) y real (Caos). Este último basaba su discurso en imágenes; el otro giraba en torno de la esquizofrenia, "que da la espalda a la realidad. ¿Trabajaría entonces la danza de espaldas? La solución la encontré haciendo los desplazamientos siempre en formas redondas, en movimientos de cuchara" a semejanza del vientre materno, donde el Protagonista estaba en una situación cómoda. Al real lo quiere "atacar con pasos falsos, y se pone en ridículo. Es entonces cuando farsa y tragedia aparecen como géneros gemelos".[481]

En octubre tocó el turno del BNM en la Casa de la Cultura de Toluca, que en ese momento impulsaba fuertemente a la danza. Bailaron *Comentarios a la naturaleza*, *Complementarios*, *Calidoscopio*, *Acto de amor* e *Interacción y recomienzo*, con Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, José Luis Álvarez, Carolina Meza, Jesús Romero, Alejandra Serret y Jaime Blanc; director escénico José Cuervo; asesor técnico Guillermo Barclay; asesor literario Alberto Dallal; responsable del Seminario de Danza Lin Durán; directora artística Guillermina Bravo.[482]

---

[479] Guillermina Bravo en Raquel Tibol, "Pautas y contexto del Ballet Nacional", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, UNAM, México, mayo de 1973, pp. 17-21.
[480] Gabriel Pourcel, "Danza: semana de plácemes", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 28 de julio de 1973.
[481] Guillermina Bravo en Raquel Tibol, "Pautas y contexto del Ballet Nacional", *op. cit.*
[482] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Casa de la Cultura de Toluca, Dirección de Educación Pública del Gobierno del estado de México, 14 de octubre de 1972.

También en octubre el BNM participó en las funciones de "dos pesos" en el PBA. Los primeros días de noviembre viajó a Tuxtla Gutiérrez para actuar en la Semana de la Cultura como el espectáculo más importante entre las actividades por el segundo informe del gobernador de Chiapas, Manuel Velasco Suárez. Bailaron *Comentarios a la naturaleza*, *Complementarios*, *Operacional I*, *Metrópoli*, *Interacción y recomienzo*, *Acto de amor*, *Juego de pelota*, *Calidoscopio* y *Danzas para bailarines*.

Simultáneamente a este trabajo, en los primeros años del sexenio el BNM efectuó otro más, encaminado a la educación dancística y basado en las ideas de Guillermina Bravo. En septiembre de 1971, así como el Ballet Clásico 70 abrió su escuela dentro del BFM para capacitar bailarines de su especialidad que contaran con una base técnica previa, el Ballet Nacional inauguró su Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica, dirigido por Lin Durán. Éste consolidaba la labor de la compañía, iniciada dos años antes con los cursos intensivos impartidos a jóvenes preparatorianos y universitarios, con la participación de artistas de varias disciplinas.

El 20 de septiembre el BNM y la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM echaron a andar el proyecto orientado a la formación de artistas profesionales. Como en el caso de la otra compañía, respondía a la necesidad de formar sus propios cuadros y, al mismo tiempo, establecer vínculos sólidos con las instituciones, específicamente, la UNAM.

Los primeros maestros del Seminario, ubicado en las instalaciones del BNM de la Calle del 57, fueron Rossana Filomarino, Federico Castro, Antonia Quiroz, Raquel Vázquez, Luis Fandiño, Guadalupe Trejo, Ángel Añorve, José Mata y Valentina Castro. Impartían técnica Graham (salvo Fandiño) bajo la supervisión técnica y artística de Guillermina Bravo. Estaba organizado como escuela, con cursos semestrales durante seis años, en los que se combinaba la enseñanza de técnica de la danza con conocimientos de las otras artes, además de acercamiento al foro en el sentido dramático ("acción en un escenario"); composición; improvisación ligada a las imágenes de cine, música y poesía; investigación para la aplicación de material etnográfico; estudio de bailes populares, y conocimientos de estética.[483] El propósito era que los jóvenes encontraran su vocación y talento creador por medio de la danza.

Los requisitos eran edad entre 15 y 19 años y tener "proporciones físicas adecuadas"[484] (a diferencia de la escuela clásica del BFM que hacía examen de admisión y pedía formación previa como bailarines de ballet).

---

[483] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de marzo de 1972.
[484] "Seminario de danza contemporánea en la Universidad", en *El Nacional*, México, 5 de septiembre de 1971.

El Seminario se presentó en ese momento como una alternativa de educación dancística, con "el *corpus* académico y técnico más completo de la danza moderna mexicana", según Dallal.[485] Lin Durán explicó que nacía porque había un "rechazo oficial para reestructurar" la Academia de la Danza Mexicana, ya convertida en una "escuela de niñas que por no tener nada que hacer van a esa Academia a estudiar danza como pasatiempo". A su vez, Guillermina Bravo señaló que la ADM se había alejado de su planteamiento original de escuela de danza contemporánea hasta acabar siendo de ballet clásico, de "bailarines híbridos" y "refugio de niñas popis". En julio de 1971 el BNM había presentado el proyecto del Seminario a Clementina Otero; ésta lo rechazó por considerarlo "radical". A largo plazo, Bravo pretendía que se convirtiera en un centro cultural cuyo eje fuera la danza, para lo cual se llamaría a artistas de otras áreas, con quienes se promoverían intercambios, cursos, reuniones, etc.

El Seminario, sociedad cooperativa sin fines lucrativos, contaba con el apoyo moral y académico de la UNAM, fortalecería a la danza y a dicha institución, y sería independiente del BNM y del Taller Coreográfico. Pretendía, según Durán, preparar una nueva compañía profesional de danza contemporánea, formar artistas integrales que se nutrieran de las otras artes y "auspiciar el desarrollo de artistas íntimamente vinculados a los problemas sociales latentes de nuestro tiempo".[486]

Producto de la labor realizada desde tiempo atrás, que desembocó en la formación del Seminario, fueron los dos nuevos bailarines que en 1971 se incorporaron al Ballet Nacional, Carolina Meza y Jesús Romero, y en 1972, el grupo Mórula. Éste concretó las ideas que Lin Durán había expresado y nació como un grupo profesional que sería semilla de un movimiento renovador del campo dancístico mexicano. El 7 de septiembre de 1972, a sólo tres años del inicio del proyecto educativo del BNM, Mórula tuvo su primera temporada en el Teatro de Ciudad Universitaria. Como impulsora del grupo, Lin Durán escribió en el programa que Mórula había logrado entretejer "el impulso creador de los alumnos y su capacidad para asumir un compromiso con carácter profesional"; los propios jóvenes universitarios bailarines, "comprometidos con la danza de vanguardia" y con su tiempo, habían sido los impulsores de la compañía y la temporada.

En ésta presentaron *Demostración técnica* (Graham), organizada por Raquel Vázquez (lectura de texto Rosa González); *Encuentros* de Vázquez (m. Beethoven, diseños Armando Villagrán); *Cinco por cinco (Danza sobre los sueños registrados por una memoria infantil)* de Federico Castro (m.

---

[485] Alberto Dallal, "Danza. El semillero de la Calle 57", en suplemento *El Sol de México y la Cultura* núm. 22 de *El Sol de México*, México, 2 de marzo de 1975, p. 6.
[486] "Seminario de Danza y Experimentación Coreográfica el lunes 20 del presente mes", en *Excélsior*, México, septiembre de 1971.

Scheaffer-Gassman, diseños José Cuervo), y *Naturae* de Valentina Castro (m. Marcel Landowski, diseños Alfredo Rico).

El elenco estaba formado por Jaime Blanc, Victoria Camero, Fernando Castillo, Esther González, Rosa González, Sally Margolis, Estrella Nieto, Alfredo Rico, Gilberto Ruiz Lang y Eva Zapfe. La dirección escénica era de Ramón Castillo; asesora literaria, Lin Durán; asesoría artística del BNM y coordinación, Gilberto Ruiz Lang.[487] Muchos de esos bailarines seguirían presentes en la danza mexicana y harían importantes aportaciones como intérpretes, coreógrafos e impulsores del nuevo movimiento que se desarrolló en el país.

[487] Programa de mano del Grupo Mórula, grupo estudiantil universitario de danza contemporánea, Temporada inaugural, Teatro de Ciudad Universitaria, UNAM, México, 2 a 10 de septiembre de 1972.

**2. Ballet Independiente o los guerrilleros de la danza**

El Ballet Independiente vino a refrescar el campo dancístico mexicano porque abrió una nueva alternativa, joven y feliz, para bailar. Eso mismo le dio popularidad entre los bailarines y los cronistas. Incluso, Pilar Rioja declaró alguna vez que le gustaba la compañía; Armando Torres Michúa opinó que "si no fuese por la existencia del Ballet Independiente, no se podría en realidad hablar de danza moderna en México",[488] y seguramente muchos alumnos de la ADM (donde ensayaba desde 1968) la tenían como un referente del quehacer profesional.

El Ballet Independiente fue una influencia muy importante en el medio, aunque quizá en el momento no se tuvo conciencia de ello; en muchas críticas que se le hicieron se asomaba la incomprensión del sentido de humor e irreverencia de Raúl Flores Canelo y los demás coreógrafos de la compañía. Ello, por otro lado, también dio oportunidad a "experimentos" no logrados que, sin embargo, eran válidos. No se les podría tachar de *snobs* o interesados en el simple impacto de su trabajo, sino lo contrario: su trabajo independiente y vital se esforzaba por ser sincero, no sólo por su danza, sino también por las calaveras de Flores Canelo y su sonrisa jovial. A pesar de todo, la compañía no daba el suficiente número de funciones para difundir su trabajo y madurarlo.

En abril de 1971 el Ballet Independiente se presentó en la VII Feria de la Flor en Cuernavaca;[489] en julio, en el I Festival Internacional de Danza con cinco estrenos y muy buenas críticas, y en septiembre, en la III Temporada del Teatro de la Danza. Antes de esta última, Flores Canelo habló sobre la igualdad de los integrantes del grupo en cuanto a reconocimiento y salarios; en contraste, buscaban la diversidad en las obras y el director de la compañía se ocupaba de que ésta no tuviera una línea única, razón por la que frecuentemente invitaban a coreógrafos. Dejando de lado, como siempre, los formalismos y sin darle mayor importancia a la temporada oficial, en el Teatro de la Danza, habló sobre su trabajo: "Hemos dado muchas funciones a beneficio de una sociedad antialcohólica y otras para niños con retraso mental. Nuestro principal objetivo es dar funciones con carácter de labor social para poder llegar a todos los sectores. Creo que el esfuerzo debería ser canalizado para grupos de nivel popular", pero aun así, consideró, era "bastante buena" la III Temporada del Teatro de la Danza.[490]

---

[488] Armando Torres Michúa, "Notas sobre algunos aspectos de la cultura en México", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 27 de junio de 1976.
[489] Magdalena Saldaña, "Hay que atraer al turismo con flores", en *Excélsior*, México, 25 de marzo de 1971, pp. 1 y 3.
[490] "Habla Raúl Flores Canelo", *op. cit.*

En esas fechas la compañía, administrada por Gladiola Orozco, tenía 17 integrantes, la mayoría formados y/o entrenados técnicamente por Orozco. Su medio para sobrevivir eran dos temporadas oficiales de danza al año y sus clases en diferentes instituciones, como el IMSS, escuelas particulares y la Casa del Lago de la UNAM. Entrenaban con técnica Graham (impartida por Orozco), ballet, gimnasia acrobática y teatro. Seguían dando funciones para diversos foros populares de la ciudad de México y asistieron a la II Semana de México en Cuba, invitados por el gobierno isleño. Tenían interés en formar nuevos coreógrafos; de ahí habían surgido las primeras obras de Graciela Henríquez y Miguel Ángel Palmeros, así como otras importantes de John Fealy. Mantenían sus puertas abiertas a los artistas de todas las áreas, para realizar trabajos experimentales.

En 1972 el Ballet Independiente se presentó en el Mes de la Danza del IPN, en el Festival Internacional del Folklore en Guadalajara, en la Temporada Dominical del Jiménez Rueda y en los programas de homenaje a Carlos Chávez elaborados por el Canal 13 de televisión. Además, dio dos funciones en Toluca, programadas por la Casa de la Cultura de esa ciudad y apoyadas por el gobernador Carlos Hank González, donde tuvo gran éxito y "levantó oleadas jubilosas",[491] hasta tal grado, que durante años los integrantes de la compañía usaron como referencia "las respuestas muy cálidas, muy emotivas, de la gente del pueblo, sin mistificaciones ni prejuicios ni ínfulas, y gente joven, de corazón abierto".[492]

A decir de Raquel Tibol, en 1972 al Ballet Independiente le ocurrieron "cosas importantes". Además de todas las actividades mencionadas, había afirmado su calidad; los bailarines y obras se habían superado, se veían mayor unidad y limpieza. Aunque Tibol criticó el eclecticismo de sus programas, "el deseo de comunicación y la entrega sin regateos de todo lo que poseen como artistas le ha valido al Ballet Independiente la simpatía del público. Estamos seguros de que ésta irá aumentando en proporción directa a la calidad de su repertorio".[493]

En septiembre de 1972 el Ballet Independiente cumplió seis años de vida, lo que festejó un mes después en el PBA, con una breve temporada. Con motivo de ésta, los integrantes señalaron que para impulsar la danza era necesario constituir un equipo multidisciplinario que participara en la realización escénica, además de que, en su caso concreto, necesitaban una sede para trabajar con estabilidad, pues

[491] "Sigue de amor la llama", *op. cit.*
[492] Alberto Domingo, "La vida airada", en *Siempre!*, México, 7 de febrero de 1973.
[493] Raquel Tibol, "Año rico del Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, septiembre de 1972.

luego de un sexenio de labores, seguían su vida nómada para tomar clases y ensayar, pasando de la ADM, al Teatro de Tlatelolco, a sus propias casas, etc.[494]

Para promover sus funciones ofrecieron un desayuno a la prensa, donde anunciaron que bailarían *Mujeres*, "un relato a veces mordaz, a veces trágico de la feminidad de Latinoamérica".[495] Flores Canelo tenía en alta estima esta obra de Graciela Henríquez; opinaba que la coreógrafa tocaba temas "con fondos oníricos, sicológicos y feministas" arriesgándose a las reacciones que esto último podía ocasionar, y demostrando "una rebeldía hacia lo clásico; ella se atreve a usar la voz de las bailarinas, utiliza movimientos corporales que molestan a las personas de formación conservadora, en cuanto a arte se refiere; muchas mujeres inclusive consideran denigrantes algunas partes del ballet, pero yo creo que no se dan cuenta de que eso es parte de la mujer y que ellas mismas se denigran al no aceptar esa realidad".[496]

Además, en la breve temporada estrenaron uno de los clásicos de Flores Canelo, *Tema y evasiones*, que tenía "mensaje social" y en el que actuaban "„ciudadanos de primera‟ con derecho a participar en la prosperidad del país y „ciudadanos de segunda‟, cuyo papel consiste en contemplar desde lejos esa ostentosa prosperidad". Según su autor, la obra nació cuando viajó a Ixmiquilpan a comprar un sombrero y vio de cerca la "escandalosa explotación" que sufrían los otomíes; de ahí que el "ciudadano de segunda" de la obra fuera un campesino del Mezquital.[497]

Las funciones en el PBA se llevaron a cabo del 13 al 15 de octubre con las obras *Arioso* de John Fealy (m. Bach, diseños Flores Canelo), que se remontaba a la "esencia de la danza"; *Nosotros* de Miguel Ángel Palmeros (m. Zawinul), representación del encuentro de dos seres que se complementan;[498] *Mujeres* de Henríquez (diseños Henríquez), y *Tema y evasiones* de Flores Canelo (m. Rafael Elizondo, Brown, Caballero, Schubert, Schachtner, Villarreal, diseños Flores Canelo). Los bailarines eran Cecilia Baram, Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Herminia Grootemboer, Patricia Guevara, Patricia Infante, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeño. Dirección artística

[494] "Ballet Independiente pide participación de escritores, pintores y músicos", en *Excélsior*, México, 11 de octubre de 1972, secc. Cultural, p. 22.
[495] "Con cuatro estrenos se presenta esta semana el Ballet Independiente", en *El Día*, México, 11 de octubre de 1972, p. 16.
[496] Raúl Flores Canelo, "El Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", en *Novedades*, México, 26 de febrero de 1976.
[497] "Con cuatro estrenos se presenta esta semana el Ballet Independiente", *op. cit*.
[498] Alfredo Henares, "Plena aceptación de la danza moderna", en *El Sol de México*, México, 18 de octubre de 1972, pp. 1-D y 4-D.

de Raúl Flores Canelo; dirección administrativa de Gladiola Orozco; diseño de iluminación de Manuel Hiram; fotografías de Jorge Contreras.[499]

En noviembre de 1972 llegó a México el coreógrafo Michel Descombey con el Ballet Théâtre Contemporain; simultáneamente a sus presentaciones en el PBA, montó con el Ballet Independiente *Circles* (*Círculos*, m. Luciane Berio), estrenada oficialmente hasta el año siguiente. También en 1972, el Ballet Independiente había contratado como maestra a Judy Hogan de la compañía Graham de Nueva York, por lo que a pesar de sus carencias, mantenía una relación con la danza internacional. Sobre esto Rossana Filomarino afirmó en 1975 que por falta de recursos el Ballet Independiente se había visto casi imposibilitado para traer maestros o salir del país, "y se han quedado un poco estáticos en lo que puede ser una técnica, lo cual siempre está cambiando y si se queda uno sin contacto con el exterior [...] se olvidan las cosas o se interpretan de otra manera".[500]

En una entrevista en diciembre de ese año Flores Canelo y Gladiola Orozco hablaron sobre la fidelidad y unión que imperaba en el Independiente, así como de temas ya tratados, como la ausencia de primeros bailarines y la necesidad de sobrevivir mediante otras actividades fuera de la compañía. También se refirieron a su obligación de participar en las temporadas oficiales, gracias a lo cual recibían apoyos del INBA. Aunque con mínimos recursos, tenían un fondo para contratar maestros y coreógrafos, lo que les había permitido tener la colaboración de Hogan y Descombey.

Del grupo de bailarines fundadores, el venezolano Freddy Romero se había incorporado a la compañía de Alvin Ailey; recordaron, además, que el primer impulso al Ballet Independiente lo habían recibido de Juan Vicente Melo, entonces director de la Casa del Lago, primer espacio que tuvieron para trabajar.

Los codirectores tenían una preocupación constante por elevar el nivel artístico de la compañía, pero también el cultural, y por ubicarse en la realidad social y política del país, pues "sólo así podrá darse la proyección debida a través del arte". Flores Canelo calificó ese punto de "tanto o más importante que el artístico. Debemos esforzarnos por desarrollar la mente y lograr comunicación, misma que habrá de llevarnos después a una identificación corporal". De esta manera, semanalmente se reunían en charlas, debates o a ver películas, para intercambiar ideas con personajes de la cultura.

[499] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 547.
[500] Rossana Filomarino en Patricia Cardona, "En México, la danza es una expresión particularmente elitista: Filomarino", *op. cit*.

El lema de la compañía era "En tanto sea mejor ser humano, podré ser mejor artista", lo que según los directores "ha sido clave de nuestro ascenso, porque los seres frustrados, insatisfechos, sólo pueden ofrecer un arte frustrante."

Por su parte, el bailarín Mario Rodríguez confirmó que ambos directores promovían la idea de que la danza era una forma de expresión y hacía aportes al país, a pesar de que como bailarines no pudieran vivir de su trabajo; sin embargo, estaban formando la tradición dancística de que carecía México.[501] Era ésa una visión muy positiva de su quehacer en medio de una precaria situación económica, pero sustentada en el simple principio que le daba unidad al grupo: el gusto por bailar.

**3. Danza contemporánea internacional**

En 1971 vinieron a México a participar en el Festival Internacional de la Danza del PBA dos compañías de danza contemporánea, la First Chamber Dance Company de Nueva York y el Ballet Théâtre Contemporain de Francia. Al año siguiente, estuvieron en diversos festivales y temporadas la Louis Falco Dance Company, la American Dance Jazz Company y la Paul Taylor Dance Company.

También en 1972, en noviembre, regresó al PBA el Ballet Théâtre Contemporain, pero esta vez no recibió promoción previa del INBA y, a pesar de su prestigio, se encontró ante una sala casi vacía. Venía a participar en la Exposición Industrial Francesa y sus funciones en las ciudades de México y Guadalajara eran parte de ella. De nuevo trajo en su repertorio *Danzas concertantes*, *Réquiem*, *Hopop* y *Violostries*, además de *Sin título* (c. Lubovitch, m. Stravinsky), *Noches* (c. Moshe Efrati, m. Yannis Xenakis, esc. Andreou), *Siete por cinco* (c. Françoise Adret) y *Pasdanses* (c. Dirk Sanders y René Goliard, m. Stravinsky, esc. Román Cieslowicz).[502]

Luis Bruno Ruiz opinó que *Danzas concertantes* era una obra de "bello eclecticismo refinado" con influencia de Béjart; *Sin título* tuvo una magnífica interpretación de "la gran estrella" Martine Parmain, "plena de sentimiento y virtuosismo técnico"; *Réquiem* tenía un "acento de solemne religiosidad" con un moderno concepto escénico, y *Hopop*, al contrario, era "festivo, humorístico".[503] El segundo programa le pareció "notable por su alta calidad en la corriente vanguardista". En *Noches* lo sorprendente era la escenografía, mientras que la coreografía era "arquitectura de firmes líneas musicales" con una dinámica nueva; *Siete por cinco* trataba un tema "intensamente humano" sin seguir

[501] Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco y Mario Rodríguez en Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 23 de diciembre de 1972, p. 4-C.
[502] Programa de mano del Ballet Théâtre Contemporain, PBA, México, 14, 16, 18 y 21 de noviembre de 1972.
[503] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de noviembre de 1972, secc. Cultura, p. 9.

formas establecidas y con los bailarines “desnudos de prejuicios, que rompen con la técnica académica para ser más libres”; *Violostries*, siempre la más exitosa de Descombey, era una “danza lenta, sensual, de elegantes finezas”.[504]

Según Alfredo Henares, el grupo francés mostró “una frialdad que raya en la mecanización”; sus obras sólo tenían formas, vestuario maravilloso y colorido, “pero de ballet nada. Momentos de plasticidad, de belleza estética, pero la belleza de una estatuaria sin fin”. Las obras eran “modernistas sin llegar a ser modernas”, salvo *Sin título*, ejecutado con “una maestría sin límites” por Martine Parmain y James Urbain y en cuya danza se unían “amor, sexo, ira y dulzura”.[505]

En cambio, para Kut-Berto la compañía francesa confirmó su importancia internacional “demostrando que puede alcanzar el máximo de arte en el modernismo”; era una rival seria para el Ballet del Siglo XX de Béjart, incluso lo había superado, pues la formaba “un conjunto de notabilidades” y tenía repertorio de “coreógrafos de talento y genio”. Todas las obras contaban con excelente interpretación e iluminación; en *Sín título* y *Violostries* actuaban “los geniales” Parmain y Urbain con “sensualidad exquisita”; y en *Siete por cinco*, que no tenía música, los bailarines llevaban el tema sensual “a planos de sublimidad insuperables”.[506]

La opinión de Eloísa R. de Baqueiro fue que esa compañía tenía rigor técnico y “verdadero acierto en sus concepciones coreográficas”, pues se enriquecían de “movimientos nuevos y ritmos exuberantes con el deseo de llevar al escenario sentimientos nuevos, muy de la época en que vivimos”. En *Danzas concertantes* se mostraba un “arte danzario puro sin tema, gracioso, abstracto”; *Sin título* era un “ballet erótico finísimo” y excelentemente bailado; *Réquiem* evocaba a la guerra y los campos de concentración y llegaba a la “conciencia del espectador”, y *Hopop* transmitía alegría.[507]

Como era obligada la comparación, José Barros Sierra escribió sobre los grupos de danza contemporánea norteamericanos que habían visitado México en meses anteriores (el de Louis Falco y el de Paul Taylor). Los calificó de “dos muestras deplorables” que utilizaban “casi exclusivamente el sexo, la acrobacia y la vulgaridad que en ocasiones suele ser tan ofensiva para el buen gusto como en el caso del grupo que se parapetó tras el nombre y la fama de Nureyev para lograr un rotundo éxito de taquilla” (el de Taylor). En contraste, aunque sin un público numeroso, los bailarines franceses

[504] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1972, secc. Cultura, p. 8.
[505] Alfredo Henares, “Frialdad „robotizada‟ del Théâtre Contemporain y debut sin „debut‟”, en *El Sol de México*, México, 18 de noviembre de 1972, secc. Sociales, p. 1.
[506] Kut-Berto, “Siete días en música”, en *Ovaciones*, México, 21 de noviembre de 1972, p. 5.
[507] Eloísa R. de Baqueiro, “Ópera, conciertos, ballet. Ballet Théâtre Contemporaine”, en *El Nacional*, México, 22 de noviembre de 1972, p. 5.

dominaban la técnica clásica y abordaban todos los géneros "con éxito completo"; a diferencia de los modernos, siempre pegados al piso y con pies descalzos, ellos podían usar las zapatillas y ellas, bailar de puntas. Calificó a *Violostries* de "intensa coreografía", cuyos bailarines tenían "técnica perfecta" y habían logrado comunicarse con el público, que los aclamó. *Pasdanses* era un "verdadero derroche de la buena técnica" y utilizaba acertadamente la música.[508]

Para cerrar el año, el PBA recibió a Murray Louis Dance Company el 2 y 5 de diciembre, que trajo a México una nueva propuesta. Según se explicaba en el programa de mano, veía la danza "como un fenómeno puramente kinético" sin subordinaciones a la sociología, psicoanálisis o literatura; lo fundamental era "el cuerpo en acción" y no el tema o la narración. El coreógrafo dejaba que cada obra tomara su propia forma y evitaba "amoldarla a fórmulas preconcebidas", por lo que podía tener resultados "inesperados". El repertorio que traía (creado en 1971 y 1972) era producto del "placer estético en la manipulación de los materiales propios de la danza" y se componía de *Personnae* (m. Free Life Communications), *Continuum* (m. Corky Siegel Blues Band y Alwin Nikolais) y *Hoopla* (m. tradicional interpretada por la Banda de la Estación de Policía de Lisboa y sonidos selectos), las tres con coreografía de su director Murray Louis y vestuario de Franck García. Los bailarines eran Michael Ballard, Les Ditson, Helen Kent, Murray Louis, Anne Mcleon, Robert Small y María Wardell.[509]

Luis Bruno Ruiz escribió que la compañía dio "una grata sorpresa". En *Personnae*, un "ballet de musical geometría", el juego de luces era *leit motiv* de cada una de sus partes, y utilizaba una técnica vanguardista. *Continuum* era "una emotiva danza-kinética", muy diferente de las de Merce Cunningham, porque a pesar de que los bailarines mantenían "los dictados de la técnica realmente moderna, expresan sentimientos de intensa delicadeza", y *Hoopla* era "un divertido asunto circense, pero que nos muestra otro rostro del magnífico coreógrafo que es Murray".[510]

Según Eloísa R. de Baqueiro, la compañía era un "conjunto singular de danza moderna" basado en el dinamismo de los cuerpos, que se mostraban "en tensión y relajación y todos los ritmos se encuentran aprovechados para hacer surgir los más disímbolos movimientos". En las obras encontró (y aquí hizo notar que estaba bien informada) lo que John Martin llamó metakinesis, "resonancias psíquicas que acompañan al movimiento, que es una de las cuatro innovaciones de la danza moderna. Todo movimiento se hace con un propósito y es, en algún grado, funcional. El reconocimiento consciente y el uso de este hecho distinguen a la danza moderna de otro tipo de danza". Además, en las

---

[508] José Barros Sierra, "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 26 de noviembre de 1972, p. 9-B.
[509] Programa de mano de la Murray Louis Dance Company, PBA, México, 2 y 5 de diciembre de 1972.
[510] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, 4 de diciembre de 1972, secc. Cultura, p. 9.

obras de Louis había "música, gesticulaciones, modo de accionar en que se involucra todo el cuerpo". En *Personnae* se utilizaban mallas con dibujos, lo que "sirvió mucho para hacer atractivos los movimientos de cada participante y el público lo recibió con benevolencia"; en *Continuum* los movimientos parecían en cámara lenta y las mallas color carne hacían parecer desnudos a los bailarines; *Hoopla* era una "coreografía muy divertida por su estilo circense" y obtuvo los mayores aplausos.[511]

Isabel Farfán opinó que la compañía había demostrado que la danza moderna "no requiere de erotismo para causar impacto"; que su contenido y forma eran belleza que "no puede encontrarse en lo morboso" ni en el "rebuscamiento ni en la tortura anímica" y, por el contrario, "eleva el pensamiento".[512]

Para señalar las grandes virtudes de la compañía de Louis, Raúl Cosío la comparó irónico con la danza moderna mexicana de décadas pasadas (en la que había participado). Sus opiniones muestran cuan refrescante resultó esa compañía para la danza contemporánea en el país, para bailarines y músicos como el mismo Cosío, que tuvieron oportunidad de acercarse a una nueva propuesta artística y, sobre todo, a una nueva manera de concebir la danza, como una experiencia placentera.

Quizá una compensación natural de los bailarines sea que, mientras menos desarrollen la técnica de las extremidades inferiores, sientan la necesidad de justificarse dotando a sus danzas de un contenido, de un peso específico exagerado: es decir, como que sienten la obligación de intelectualizarse y transmitir no se sabe cuántos mensajes ambiguos y misteriosos o directos y explosivos, o hasta místicos y para iniciados.

Eso, cuando menos, era lo que sucedía con nuestros antiguos descalzos (léase danza moderna): como la nueva técnica de suelo los obliga a reptar constantemente, ya no buscando igualar a los pájaros, esa técnica poco vistosa tenía que apoyarse en pensamientos profundos que, difundidos a través de la danza y en el PBA, tenían como misión la de transformar a la caduca sociedad, subvertir los valores sociales o mostrar los estragos que han causado la física atómica o la cuántica.

En fin, los coreógrafos modernos resultaban de repente grandes filósofos, y de esto no le avisaban a nadie; sin embargo, podían observarse algunas actitudes un tanto extrañas, de relajamiento y de cuchicheo, siempre en pequeños grupos, los de los cofrades iniciados.

Esas profundidades resultaban un poco fatigosas, como puede comprenderse, pues no era muy divertido seguir una serie de movimientos tan simbólicos y sutiles que resultaban verdaderamente incomprensibles y hasta enojoso: cuando Xavier Francis, por ejemplo, recostado lateralmente en el piso, apuntaba con el dedo gordo del pie que le quedaba arriba hacia una especie de astrolabio suspendido en el espacio, eso quería decir que había explotado una bomba atómica y que el hongo se

[511] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Murray Louis Dance Company", en *El Nacional*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 5.
[512] Isabel Farfán Cano, "La música", en *Revista América*, México, 23 de diciembre de 1972, p. 60.

cernía amenazadoramente sobre la humanidad [referencia a la obra *El advenimiento de la luz* del propio Francis].

Tan innecesarias complicaciones disminuyeron un poco la popularidad de la danza; y para los que recordamos esa triste etapa intempestivamente y con humildad hemos recibido un rayo de esperanza con la visita de la compañía de Murray Louis.

La gran preocupación de esa compañía es la de bailar; claro que esto no puede decirse así, llanamente, pues sería mal visto: hay que escribir que se trata de concebir a la danza como un fenómeno puramente kinético, lo cual es lo mismo, y que dicho así es como para escandalizar a cualquiera. Es decir, este conjunto cree que el arte no puede estar subordinado ni a la sociología ni al psicoanálisis ni a la literatura; y en México, se puede añadir, tampoco estaría subordinado a la filosofía, con todas sus corrientes y exponentes.

Por supuesto que quienes bonitamente declaran que el baile es baile debe ser porque efectivamente bailan, y no tratan de convencernos de sus prendas intelectuales o pensantes. Por fortuna, así sucedió: todos los integrantes de la compañía (que son siete) son bailarines estupendos y ligerísimos, con un total dominio de su cuerpo, que hacen cosas increíbles con una gran sencillez, al mismo tiempo, y que proyectan en sus danzas una gran alegría y hasta optimismo.

Las coreografías son espléndidas; cada una se propone una cosa diferente y las tres logran conmover al público, con música de corte contemporáneo pero también muy simple. Un espectáculo precioso, y planeado y elaborado con mucha inteligencia.[513]

Luego de su primera función, el BFM ofreció una fiesta a la compañía de Murray Louis; un día después, ésta dio conferencias ilustradas en la ADM y el Teatro del BFM, organizadas por la embajada de Estados Unidos. Amalia Hernández, quien había promovido la presentación de la compañía en el PBA, declaró que Louis era un artista fuera de las escuelas conocidas en México, de Graham y Limón, y tenía un estilo y carácter propios. Se refería a la escuela de danza moderna que, surgida en Alemania, se había desarrollado en Estados Unidos a partir de las enseñanzas de Rudolf Laban, Mary Wigman y Hanya Holm.

En su conferencia en el BFM, Murray Louis explicó que toda persona podía bailar por el simple hecho de poseer cuerpo, creando un juego sin fin de formas; sólo debía tener la sensibilidad, capacidad y conciencia de sí mismo para interpretar lo que sucedía en su interior, haciendo el tipo de danza que le diera gozo y logrando una correspondencia entre lo interno y lo externo. Enunció como elementos de la danza al tiempo, espacio, energía y emoción, sobre los que sus bailarines improvisaron, y señaló que lo importante era "escucharse a sí mismo: el codo escucha lo que los pies le quieren comunicar y los pies escuchan lo que los dedos le quieren comunicar, y así hasta el infinito en las interpolaciones corporales. Pero siempre utilizando el factor espacio y el sonido como motor interno o externo". Para Louis, el bailarín esculpía su cuerpo con destreza en el juego de

[513] Raúl Cosío, "Danza cinética", en *Excélsior*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 30.

interpolaciones y al escucharse interiormente sabía si la forma exterior era "correcta"; "cualquier tipo de danza morirá mientras más se aleje de su origen", el cual debía recrearse constantemente.[514]

Con esta conferencia, dirigida principalmente a los alumnos de su escuela, y la promoción que hizo para la presentación de la compañía en el PBA, Amalia Hernández introdujo en México una nueva vertiente y concepción de la danza contemporánea, que sería asimilada por un grupo de bailarines mexicanos que harían sus propios planteamientos y renovarían el campo dancístico alejados de la "técnica oficial", lo que ya era la Graham en el país.

[514] Murray Louis en Macario Matus, "Conferencia ilustrada de la Compañía de Danza de Murray", en *El Día*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 15.

## VI. La danza folclórica 1971-1972

### 1. Ballet Folklórico de México

### Las compañías

En el sexenio de 1970-1976 Amalia Hernández mantuvo su costumbre de rendir homenajes a altos funcionarios (como el presidente de la República y el director del INBA); no fue inédito el organizado a Miguel Bueno el 29 de enero de 1971, a pocos días de haber tomado el cargo.[515] En este caso, además de mostrar su trabajo y sus instalaciones para que fueran reconocidos por las autoridades, Hernández seguramente actuó guiada por la necesidad de defender su posición, porque era previsible que desde San Jerónimo, con palomas y primera dama, se le vendrían encima poderosas críticas.

Todos esperaban que la intervención en la danza de la esposa del presidente, especialmente en la folclórica, fuera efectiva. Y así fue. Por ejemplo, según Luis Spota "por decisión de doña Esther Zuno de Echeverría" se eligieron los grupos dancísticos participantes en las fiestas tradicionales de Matamoros, Tamaulipas, del 18 al 21 de febrero de 1971;[516] y ella eligió a los integrantes de la delegación que encabezó en 1975 para viajar por el Caribe, entre los cuales destacó el Ballet Folklórico de Guadalajara, uno de sus preferidos.[517]

Las críticas nunca les habían faltado al BFM y su directora; provenían de cronistas, bailarines (como la citada de Guillermina Bravo), grupos de danza tradicional y hasta de sus ex integrantes. A principios de 1971 se publicó una más. Aunque no mencionaba al BFM, se refirió a la necesidad de no "mixtificar" el folclor "en aras del espectáculo": "no sólo los pesos (o dólares) recolectados en taquilla son los que definen la bondad de un espectáculo folclórico". La obligación de éste, sostuvo René Rebetez, era mantenerse como "un museo vivo de la tradición y costumbre" respetuoso del folclor, que era "inalienable, puesto que ha sido pergeñado por el mismísimo corazón popular".[518]

Uno de los críticos acérrimos del BFM fue siempre Marcelo Torreblanca, bailador, investigador y defensor de la danza tradicional, quien no perdía oportunidad de apuntar a la falta de autenticidad y el comercialismo de la compañía. En la conferencia que dictó dentro del ciclo organizado por el INBA en septiembre de 1971, "Esencia de la auténtica danza mexicana", no sólo

---

[515] Pedro Díaz, "Función-homenaje del Ballet México 70", *op. cit.*
[516] Luis Spota, "Picaporte", en *El Heraldo*, México, 17 de febrero de 1971, p. 2-A.
[517] Josefina Lavalle, quien fue parte de esa delegación, ha afirmado que el grupo jalisciense fue invitado porque era "el preferido de la señora Zuno, quien era originaria del estado de Jalisco". Josefina Lavalle en Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", en *Argumentos*. *Estudios críticos de la sociedad* núm. 37, UAM, México, diciembre de 2000, p. 60.
[518] René Rebetez, "A propósito del folklore", en *El Heraldo de México*, México, 15 de febrero de 1971, p. 4.

dirigió claramente sus críticas sino que expuso sus propios conceptos, completamente diferentes a los de Amalia Hernández.

Torreblanca, respetado por todos y considerado un "purista del folclor",[519] dijo en esa conferencia que la danza mexicana era deformada por "grupos improvisados que desconocen las raíces auténticas y sólo buscan el provecho económico". A eso le llamó "cáncer", porque destruía, y lo localizó en la ciudad de México, donde se concentraban dichos grupos. Rindió homenaje a los maestros misioneros (él mismo lo fue en los años treinta y cuarenta), quienes habían recuperado y enseñado las danzas en las ciudades, tratando de conservar su autenticidad.

Según Torreblanca, la esencia de la danza mexicana estaba en la tradición, en el atavismo y en la herencia: éstas componían "el poder creativo de todos los grupos étnicos" del país. Sostuvo que el contexto geográfico determinaba a la danza (y sus elementos centrales: ritmo, vestuario y música), e influía en el estado anímico de los danzantes, quienes bailaban para expresarse. Para él, "la danza es un cantar con los pies, para comunicarse. Y es también como la gramática, acentuación y no acentuación, para dar belleza a lo que se dice. Por eso, yo vivo para la danza". Fustigó a quienes vivían de la danza y la deformaban o modernizaban hasta volverla ajena a la original.[520]

En los primeros meses de 1971 el BFM y sus compañías desplegaron una enorme actividad: la compañía residente en el PBA daba dos funciones los domingos y una los miércoles (con programa de mano bilingüe); el Ballet de las Américas, que estaba en el PBA los sábados, se pasó a los jueves en el Teatro del Bosque (por un tiempo con funciones diarias[521]), y el Ballet Clásico 70 daba sus funciones los viernes en el Teatro del BFM.[522]

En 1971 la compañía residente del BFM dio funciones durante 81 días en el PBA con el repertorio *Guelaguetza*, *La zafra en Tamaulipas*, *La Revolución*, *La vida es juego*, *Mocambo*, *Los mayas*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *Danza del venado*, *Guadalajara*, *Tonantzintla de Puebla*, *Boda en la Huasteca*, *Los tarascos*, *Navidad en Jalisco*, *Danza de la pluma de Oaxaca*, *Fiesta veracruzana*, *Máscaras de Guerrero*, *Los dioses*, *Sones antiguos de Michoacán* y los estrenos *Los olmecas* y *Chiapas*.

Los créditos de esa compañía eran directora general y coreógrafa, Amalia Hernández; directora, Norma López Hernández; subdirectora, Irma García Lazaro; arreglos corales, Ramón Noble

[519] Héctor Fink en Margarita Tortajada, "Héctor Fink, tradición y cambio", *op. cit.*
[520] "El cáncer de la danza está en el D.F.: Marcelo Torreblanca", en *El Día*, México, 10 de septiembre de 1971.
[521] "Danza", en *El Heraldo de México*, México, 28 de marzo de 1971.
[522] F.M.G., "Ritmo y coreografía", en *El Nacional*, México, 19 de junio de 1971.

y Luis Sandi; director de iluminación, Tom Skelton y Edmundo Arreguín; coordinadores artísticos, Guillermo Keys, Rosa Reyna, Tulio de la Rosa, Pedro Muñoz y Armando Zayas; director de producción, Felipe Segura; administrador, José Juan Paredes; ayudante de coordinación, María Elena, Antonio Lizaola y José Villanueva; maestros, Carlota Lozano, Tulio de la Rosa, Luis Fandiño y José Villanueva; vestuario, Dasha; escenografía, Robin Bond y Delfina Vargas; coordinador técnico, Leonardo Peláez; tramoya, Jesús Cueto; utilería, Antonio Jiménez y Manuel Rivas; guardarropa, Mario Sosa.

Las 14 bailarinas eran Marcia Cravioto, Elsa García, María Elena González, Brisa Guilarte, Rosa Elena Jiménez, Guillermina López, Mercedes Loza, Elia Macías, Haydée Maldonado, Josefina Maldonado, Teresa Padilla, Evangelina Pola, Julieta Velázquez y Esther Vizcarra. Los 15 bailarines, Manuel Alonso, Rolando Cano, Fidel Herrera, Ricardo Higuera, Antonio Lizaola, Enrique Martínez, Juan Medellín, Rafael Mendizábal, Pedro Rodríguez, José Santacruz, Abelardo Treviño, Jorge Tyler, Raúl Valdés, Eduardo Velázquez y José Villanueva.

Los 24 cantantes del coro eran las sopranos Silvia Dávila, Teresa Delgado, Guadalupe Guerrero, Hortensia Heredia, Sara Pérez, María Christine Steger, Esperanza Velasco y Ángeles Villanueva; las contraltos Rosario Aragón, Ofelia Gaona, Jovita Gutiérrez y Delia Villarreal; los tenores Claudio Bonifax, Ignacio Chávez, Miguel Ángel Galindo, Pedro Muñoz, Fernando Rodríguez y José Luis Santana, y los bajos José Benítez, José Luis Íñiguez, Tomás Martínez, Armando Vázquez, Sergio Vázquez Tagle y Jesús Villa.

Los conjuntos musicales estaban formados por 17 músicos: Jesús Aguilar, Carlos Baltazar, Fausto Baños, Mario Barradas, Adolfo Bolón, José María Bolón, Abadías Delgado, Daniel Jiménez, Marcelino Ortega, Cutberto Pérez, Lucio Ramírez, Marcelino Reyes, Rafael Rosas, René Rosas, José Luis Segura, Javier Serrano y Santos Zamora. Un total de 71 integrantes del elenco, además del resto de artistas, maestros, técnicos y coordinadores.[523]

En abril de 1971 se habló del éxito que obtuvo el BFM en la Plaza de Toros de Mérida, como parte de una gira por el país. Además preparaba una segunda, a la zona centro, durante julio y agosto, que tocó las ciudades de Poza Rica, Tuxpan, Tampico, Ciudad Valles, San Luis Potosí e Irapuato.[524]

Luego del éxito en julio del Ballet Folklórico Internacional (nombre que se le dio al Ballet de los Cinco Continentes para participar en el I Festival Internacional de Danza del INBA en 1971), Amalia Hernández planeaba llevarlo a provincia y los domingos al Teatro de los Insurgentes,

[523] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 527-528.
[524] Luis Bruno Ruiz, “Temas de ballet”, en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1971.

alternándolo con el BFM, y preparar funciones a precios populares en el Palacio de los Deportes.[525] También pretendía realizar una gira mundial con ese Ballet, con el que "de nuevo logrará dar cabal idea de la dimensión que hemos alcanzado en la danza."[526]

Hacia septiembre aumentaron las funciones de las compañías del BFM; los martes daban otra más en el Teatro del Bosque con el Folklórico Internacional, con los ballets de Grecia, la India, España, la URSS, México (*Danza de los quetzales*), Turquía, Guatemala y África.[527]

En octubre Amalia Hernández recibió un homenaje de Acción Social del ISSSTE, por sus 25 años como bailarina profesional y veinte al frente del BFM. En el Auditorio Nacional se hizo referencia a la capacidad de Hernández para fundar y organizar a sus cinco compañías y su "centro creativo de arte", el cual abarcaba teatro, salones, biblioteca, cinemateca, colecciones etnológicas, talleres de utilería, vestuario y oficinas.[528] Ese homenaje se sumaba a una larga lista de premios (ochenta hasta ese momento) y al reconocimiento internacional de su trabajo como la "mejor embajada artística del país".[529]

Como en otras ocasiones y debido al poder de Amalia Hernández, ella y sus compañías pudieron cumplir el proyecto que desde inicios del sexenio se había planteado el INBA: llevar la danza escénica al Palacio de los Deportes, a precios populares y para un público masivo; además, lo hicieron con un gran éxito y llenando el lugar en cada función.

El 15 de septiembre de 1971 el BFM entró en el Palacio de los Deportes; casi un mes después actuó allí el Ballet Folklórico de América (o de las Américas), pues la directora, "en el afán de que el pueblo conozca y valorice la danza nacional y del mundo, está dispuesta a presentar sus espectáculos en locales en que las grandes mayorías puedan disfrutar de sus mundialmente conocidas compañías".[530] En octubre ambas partieron de gira por Puebla, Tlaxcala y Oaxaca, y se dieron a conocer las funciones gratuitas que daban a varias instituciones.

En octubre de 1971 Amalia Hernández visitó París, en donde había participado en la promoción de la inauguración del Polyforum de Siqueiros en esa ciudad. Más tarde, en Nueva York se reunió con

---

525 Suárez del Solar, "Teatro", en *Esto*, México, 14 de julio de 1971.
526 Carmen G. de Tapia, "El teatro en acción. Primer Festival Internacional de Danza", en *El Universal Gráfico*, México, 19 de junio de 1971.
527 "Nuevamente se presentará el Ballet de los Cinco Continentes", en *El Día*, México, 26 de septiembre de 1971.
528 "Homenaje a Amalia Hernández", en *El Heraldo de México*, México, 1 de octubre de 1971.
529 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de octubre de 1971.
530 "El Ballet Folklórico de América en el Palacio de los Deportes", en *El Día*, México, 8 de octubre de 1971.

Sol Hurok para planear la próxima gira del BFM por Europa y Asia, además de contratar a un coreógrafo para el Ballet Clásico 70.[531]

En noviembre el BFM participó en la Semana Cultural Francesa con una función; un mes después Hernández anunció las nuevas obras que preparaba, *Los olmecas* y *Chiapas*, con las cuales quería darle mayor dinamismo a su compañía incorporando producciones sobre leyendas y mitos que nunca antes se habían montado. "Hay que renovar artísticamente nuestros repertorios para que los bailarines mejoren su técnica. Que encuentren gusto en algo nuevo. Trato de evitar el anquilosamiento", declaró.[532]

Ambos estrenos, además de la reposición de *Tonantzintla* o *Tonantzintla de Puebla* (1968) fueron incluidos en el repertorio que el BFM llevó a su gira de 1972 por Estados Unidos, que inició en Nueva York el 25 de enero y concluyó hasta mediados de abril, luego de haberse presentado en 37 ciudades. También se incluyeron en la gira de finales de año, que empezó en Sydney, Australia.

Es importante señalar que algunas obras de Hernández, como *Tonantzintla*, eran producto de su experiencia en la danza moderna de los años cuarenta y cincuenta; en ellas recuperó esos conocimientos y concretó exitosas coreografías que permanecieron en el repertorio largamente. *Tonantzintla* le daba vida a las figuras de la fachada de la iglesia Tonantzintla, ubicada en Puebla, que obligadamente remitía a la obra del mismo nombre y fuente que en 1950 estrenó José Limón en México.

Sobre "la fórmula de la señora Hernández" escribió Ana Kisselgolff en *The New York Times*: "aborda y lleva a escena dos tipos de producción. Una es la revista de baile típico de la compañía entera, que nunca deja de deslumbrar con sus atuendos espléndidos y de gran colorido. El otro es el ballet sencillo y moderno inspirado generalmente en el pasado histórico de México". Este último era el caso de *Tonantzintla*, que tenía "un encanto de doble dimensión, una serie de faunos, querubines y ángeles ataviados con plumas doradas representan el viejo conflicto entre el bien y el mal".[533]

Para cerrar 1971, el BFM inauguró el Polyforum Siqueiros, dentro del Conjunto Urbanístico México 2000, además del Festival de las Artesanías y el Festival de la Danza Autóctona que ahí se organizaron. Para la ocasión estuvieron presentes David Alfaro Siqueiros, José Luis Cuevas, Paul Smith (director del Museo de Artes Contemporáneas de Nueva York) y los expertos en artesanías San

[531] "Otra gira mundial prepara en Nueva York, Amalia Hernández", en *Cine Mundial*, México, 1 de noviembre de 1971.
[532] Amalia Hernández en Eduardo Lara, "Nuevas coreografías del Ballet Folklórico de México", en *Hoy* núm. 1648, México, 24 de diciembre de 1971, pp. 40-43.
[533] Ana Kisselgolff, "Ballet Folklórico de México", en *The New York Times*, Nueva York, 2 de febrero de 1972.

Hilou y Jon Slavits, de la ONU, entre otros.[534] Además del BFM, participó el grupo Maestros del Folklore de Uruapan, de Michoacán, dirigido por Eleuterio Jiménez, quien se quejó de que no les ayudaban a comprar vestuario aunque sí los invitaban a bailar.[535]

Después de esa inauguración, el BFM partió a su gira ya mencionada por 37 ciudades de Estados Unidos, promovida por Sol Hurok. En algunas de sus notas, los cronistas norteamericanos resaltaron "la combinación de coreografía imaginativa, magnífico vestuario y fidelidad a la herencia de México", que según Marilyn Hines se reunían en el BFM, para hacerlo un "espectáculo inolvidable";[536] se afirmó que "México debe estar orgulloso de su Ballet Folklórico, lleno de magia, alegría y gente maravillosa",[537] y que "Amalia Hernández ha puesto en una cápsula teatral el corazón y el alma de su moderna nación junto con su antigua cultura; con la magia de una hechicera lo ha transformado todo en una experiencia inolvidable".[538]

A su regreso a México, el BFM continuó con su "trabajo social" colaborando en funciones gratuitas y populares organizadas por el DDF en diversos puntos de la ciudad. Por ejemplo, en julio presentó la novena de ellas en una carpa para tres mil personas, durante la Semana Cultural y Deportiva de la colonia Santa Cecilia en la delegación Tláhuac; ahí, como en sus demás presentaciones, la compañía actuó "con su mejor repertorio y con el mismo vestuario que presenta en Bellas Artes y en sus giras por el extranjero".[539]

En agosto de 1972 el BFM se despidió de México para dirigirse a su gira de finales de año, que inició en Australia; en el cóctel que ofreció Amalia Hernández estuvo presente el embajador de ese país en México, Owen L. Davis.[540] La gira tocó las ciudades de Adelaide, Melbourne, Sydney, Canberra y Brisbane. Las crónicas australianas afirmaron que su "impacto era un asalto masivo", que bombardeaba a la audiencia y tenía una fluidez de programa de televisión.[541] Señalaron las diferencias vistas en la compañía luego de seis años de ausencia de ese país: cambios de repertorio, uso de mayores y más veloces efectos teatrales; contrastes en escenografía, música y danza que mantenían al público siempre expectante a la nueva sorpresa; y mayor sofisticación en la técnica (especialmente en

[534] "Festival de artesanías y del folklore, hoy", en *La Prensa*, México, 5 de enero de 1972.
[535] "En marcha, el Festival de la Danza Autóctona y el Foro de las Artesanías", en *Novedades*, México, 6 de enero de 1972.
[536] Marilyn Hines, Salina, Kansas, 2 de marzo de 1972.
[537] F.M., en *Rocky Mountain News*, 5 de marzo 1972.
[538] Lynn B. Villella, en *The Albuquerque Tribune,* 29 de marzo 1972.
[539] Boletín de prensa del Ballet Folklórico de México, México, 2 de julio de 1972.
[540] "El Ballet Folklórico de gira a Australia", en *Cine Mundial* núm. 7,039, México, 27 de agosto de 1972, p. 1.
[541] Gerald Mayhead, "Folklorico is Exquisite", en *The Herald*, Melbourne, Australia, 19 de septiembre de 1972.

la *Danza del venado*, ahora bailada por Emilio Cerón Paredes). Todo ello impedía que el BFM diera "demostraciones antropológicas", aunque era un gran espectáculo.[542]

De vuelta en el país, Amalia Hernández ofreció una fiesta y anunció su próxima gira por Japón, Filipinas y Europa; departió "con toda la prensa y noticieros de la televisión" y, otra vez, con el embajador australiano.[543] Días después anunció que en 1973 darían funciones en León y Chiapas, "el único estado que nos falta por visitar", y que tenían contratos firmados que cubrían hasta principios de 1974, para presentarse en Europa, Oriente y Estados Unidos. Sobre el año que concluía, dijo que sus mejores funciones habían sido en las delegaciones del D.F.[544]

En entrevista, Guillermo Keys habló sobre la gira de 1972 y de su trabajo como coordinador artístico del BFM (puesto al que había regresado luego de haber participado en compañías de danza clásica y española). Su función consistía en "mantener la calidad del espectáculo" (señalando y corrigiendo errores en las funciones), condición que había permitido su éxito y reconocimiento como "la mejor de su género" en el mundo. Además, Keys debía equilibrar conocimientos y experiencia de los bailarines, y permitir su desarrollo para luego darles oportunidad de convertirse en solistas. En las giras se le sumaban otras obligaciones, que Keys en broma enumeró como papá, mamá, ama de llaves, agente de publicidad e intérprete (habla cinco idiomas).

Todos los integrantes del BFM eran mexicanos, "provenientes en su mayoría del interior de la República"; sumaban 80 de la primera compañía y 110 de la segunda (que daba funciones permanentes en el PBA, una los miércoles y tres los domingos de cada semana). Algunos se integraban a la compañía con un nivel profesional (era el caso de Martha García, "una de nuestras mejores solistas"), pero también aceptaban a quienes venían de provincia sin técnica aunque con experiencia en diversos grupos.

Sobre la gira de ese año por Estados Unidos dijo que durante cuatro meses se habían presentado diariamente en ciudades diferentes, salvo en Nueva York, Los Ángeles y San Francisco, en donde tuvieron temporadas; sobre el viaje a Australia aseguró que había sido "impactante", con sus funciones en gimnasios, arenas populares, teatros y auditorios universitarios.[545]

---

[542] Geoffrey Hutton, "Mexican Tour on Show Full of Color and Verve", en *The Age*, Melbourne, Australia, 19 de septiembre de 1972.

[543] "Amalia Hernández agasajó a su Ballet Folklórico de México", en *Cine Mundial*, México, 27 de noviembre de 1972, p. 3.

[544] José T. Lara, "Contratos de aquí a 1974 tiene el Ballet Folklórico de México", en *El Día*, México, 29 de diciembre de 1972, p. 16-E.

[545] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 24 de diciembre de 1972, p. 16-C.

Haciendo un balance, en 1972 la primera compañía o viajera del BFM dio 105 funciones en su gira por 37 ciudades de Estados Unidos, 72 en la de Australia, más las que dio en Puebla, Guadalajara, el PBA, delegaciones del D.F., Teatro Hidalgo y otros foros, que suman 228.

Por su parte, la compañía residente en el PBA dio en el D.F. 165 funciones en el año, en el PBA, delegaciones de la ciudad, Teatro Hidalgo, Auditorio Nacional, Toreo, Palacio de los Deportes, Lienzo Charro de Tlaxcala y otros lugares. De tal suerte, según el BFM en 1972 el total de funciones de sus dos compañías fue 393.

El repertorio que durante 1972 el BFM y el Ballet de las Américas mantuvieron en el PBA fue *Danza de la pluma*, *Chiapas*, *Los olmecas*, *Fiesta veracruzana*, *Jarabes de Oaxaca*, *Los dioses*, *Sones antiguos de Michoacán*, *Revolución*, *Veracruz*, *La vida es juego*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *Danza del venado*, *Jalisco*, *Guelaguetza*, *La zafra en Tamaulipas*, *Mocambo*, *Los mayas*, *Boda en la Huasteca*, *Los tarascos*, *Navidad en Jalisco*, *Misa chamula*, *Serenata*, *Ballet azteca*, *Ballet Nicaragua* (*La noche de la gritería*), *Ballet esquimal del Canadá*, *Ballet México* (*La jarana yucateca*), *Ballet Perú*, *Ballet Estados Unidos*, *Ballet Argentina* y *Ballet Cuba*.

La directora general de ambas era Amalia Hernández; la directora, Norma López. Los coordinadores, Carlos Casados y Pedro Muñoz; producción, Carlota Hernández; administración, José Paredes; coordinación técnica, Leonardo Peláez; vestuario, Dasha y Delfina Vargas; escenografía, Robin Bond y Feliciano Béjar; tramoya, Jesús Cueto; utilería, Manuel Rivas y Moisés Arbolella; guardarropa, Teresa Cardona; maestros, Roseyra Marenco, Rosa Reyna, Valentina Castro, Teresa Padilla y Carlos Casados.

El elenco del BFM eran las bailarinas Teresa Padilla, Guillermina López, Rosa Elena Jiménez, Elisa Reyes, Mónica Vial, Blanca Gómez, Mercedes Loza, Maritza Hernández, Socorro Guzmán, Leticia González, Martha Flores, Eva Morales, Rosa María Pérez, Susana Barrera, Marcia Cravioto y Silvia Mena; los bailarines Dante Palomino, Efrén Tello, Amadeo Carlín, Jesús Carreón, Héctor Herrera, Jorge Garduño, Roberto Rodulfo, Manuel Romano, Gabriel Castillo, Javier Romero, Ramón Castañeda, Jesús Becerra, Pedro Lara, Mario Valdez, Salvador Romo, Emilio Castro, Sergio Vargas, Jorge Tyler, Ramón Domínguez y Carlos Casados. Además, 24 cantantes del coro y 18 integrantes de los conjuntos musicales.

El Ballet de las Américas tenía en su elenco a las bailarinas Sonia Ornelas, Alma Rosa Martínez, Carmen Molina, Enriqueta Anaya, Marcia Cravioto, Evelia Beristáin, Laura Lojo, Martín García, Isabel Corona, Argel Alvarado, Leticia Cázares, María Teresa Lugo, Celia Dávila, Socorro

Sunuano, Concepción Morales, Guadalupe Sol, Roseyra Marenco y Laura López; los bailarines Fidel Herrera, Mario Mejía, Carlos Casados, Juan José Burgos, Guillermo Acuña, José Luis Gasca, Everardo Hernández, Néstor Castelán, Armando Pecero, Alfredo Espinoza, Guillermo Pensado, Juan de Dios Gómez, Kieser García, José Luis López, Jesús Carreón y Alfonso Rivera. Además, 29 cantantes del coro y 4 músicos.[546]

**Escuela y cinemateca del BFM**

La escuela del BFM, fundada en 1971 y dirigida por Nellie Happee, estaba en las instalaciones de la compañía y tenía las especialidades de danza clásica, contemporánea y folclórica. Esta última funcionaba desde 1968 como "semillero" de la compañía. Además de impartir sus cursos, se formaron grupos artísticos con los alumnos de las tres especialidades. El primero que se presentó al público fue el de danza folclórica: en septiembre de 1971 los alumnos de tercer grado, de los maestros Tizoc Fuentes y Noemí Marín, hicieron una exhibición en el Teatro del BFM. Asistió Esther Zuno, "especialista en el folclor de México", como la llamó Eloísa R. de Baqueiro. De acuerdo con esta cronista, bailaron *Matlachines* de Aguascalientes, al que le faltó "autenticidad"; la polca *Florecitas mexicanas*, donde "se lucieron" los alumnos; *El jarabe tapatío*, que hizo evidente la falta de varones, cuyas partes fueron ejecutadas por las bailarinas; *La costilla y La madrugada* de Jalisco, presentadas "con esplendor y gracia"; *Ritmos de Concheros*, y de Veracruz, *El tilingo lingo*, *El palomo* y *La bamba*, en las cuales mostraron "mucho garbo" y dominio del zapateado y estilo. El grupo de estudiantes y el repertorio recibieron "el elogio de la primera dama del país".[547]

La Escuela del Ballet Clásico, "corolario de la obra de Amalia Hernández",[548] empezó a trabajar en septiembre de 1971 con cursos para grupos infantiles, intermedios y avanzados, así como de capacitación para formar bailarines de la especialidad. El fin de estos últimos era que estudiantes con conocimientos previos se profesionalizaran en corto tiempo y se incorporaran al Ballet Clásico 70. Los maestros de la escuela fueron, en un primer momento Nellie Happee, Victoria Larrauri, Carlos López, Francisco Martínez, John Fealy y Ruth Noriega.[549]

---

546 *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 537-538.
547 Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Escuela del Ballet Folklórico de México", en *El Nacional*, México, septiembre de 1971, p. 5.
548 Rosalía D"Chumacero, "El ballet clásico", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 2 de septiembre de 1971, y Mary García Aguilar, "El ballet: pasión", en *El Heraldo de México*, México, 5 de septiembre de 1971, p. 11-C.
549 "Escuela del Ballet Clásico 70", en *El Sol de México*, México, 18 de agosto de 1971.

El anuncio oficial de dicha escuela lo hizo la secretaria de relaciones públicas del BFM, Patricia Aulestia, en agosto de 1971.[550] Nellie Happee explicó que se impartían clases de ballet, danzas preclásicas, danza moderna y danzas de carácter, además de conferencias y películas. Las prácticas escénicas de los alumnos serían en el Ballet Clásico 70.[551]

La Escuela de Danza Clásica del BFM fue muy promovida en el momento de su apertura; un año después presentó los exámenes de fin de cursos, con gran éxito. Para entonces sólo Larrauri, Martínez y López eran los maestros de los tres niveles, y John Fealy, de danzas preclásicas.[552]

En lo que se refiere a la danza contemporánea, Amalia Hernández intervino directamente en la contratación de la compañía de Murray Louis por el INBA, con la intención de impulsar en México nuevas propuestas de la especialidad. Luego de ofrecerle una fiesta, le brindó su teatro para una conferencia-demostración en diciembre de 1972, que fue muy concurrida y aleccionadora. A los pocos días, Hernández viajó a Nueva York con el propósito de establecer contacto con otros grupos y "sugerir su presentación en escenarios mexicanos",[553] lo cual efectivamente hizo en los siguientes años, además de programar cursos y espectáculos con ellos en su propio teatro.

Por otra parte, en enero de 1971 se anunció que Amalia Hernández había comprado filmes de danza al Consejo de Arte Cinematográfico de Nueva York y empresas europeas, para iniciar la Cinemateca de la Danza Internacional Folclórica, Clásica y Moderna.[554] En abril comenzó la temporada Cine-danza en el Teatro del BFM, coordinada por Rocío Sanz, en cuya inauguración se exhibió una película filmada por la propia Sanz en Tenosique, Tabasco, sobre la danza de *El Pochó*.

Si bien celebró el esfuerzo de Amalia Hernández, Eloísa R. de Baqueiro propuso la creación del Instituto del Folklore dentro de su escuela que, estaba segura, tenía capacidad para obtener los recursos económicos requeridos.[555]

## 2. Ballet Aztlán y Ballet Folklórico de la UNAM

### Ballet Aztlán

[550] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Escuela del Ballet Clásico 70", en *El Nacional*, México, 19 de agosto de 1971.
[551] "Gran creación de Amalia Hernández", en *Cine Mundial*, México, 1 de septiembre de 1971, p. 70.
[552] "Éxito de los exámenes del Ballet 70", en *Cine Mundial*, México, 2 de julio de 1972.
[553] "Amalia Hernández va a Nueva York en busca de grupos de danza", en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1972.
[554] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1971.
[555] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. La cinemateca del BFM", en *El Nacional*, México, 13 de abril de 1971.

Aunque el Ballet Aztlán de Silvia Lozano tenía una presencia importante dentro del campo dancístico mexicano, durante la primera mitad de los años setenta se fortaleció fundamentalmente por medio de giras internacionales (auspiciadas "moralmente" por el INBA y el Consejo Nacional de Turismo, aunque bajo contratos privados). Entre sus primeras actividades de 1971, en abril se presentó en la VII Feria de la Flor en Cuernavaca[556] y el 1 de junio en el festejo del Día de la Marina, cuando actuó en una función compartida con el Ballet Clásico de México y el Coro de los Madrigalistas en el PBA.

Desde mediados de la década anterior el Ballet Aztlán había iniciado sus giras anuales por Estados Unidos y Canadá, que cada año ampliaba a un mayor número de ciudades y fechas. En 1971 la gira por Estados Unidos fue de cinco meses y comenzó a finales del año, promovida por la American Theatre Productions, Inc. Esta empresa había elegido al Ballet Aztlán luego de haber hecho audiciones con muchas compañías internacionales; lo presentó como grupo auspiciado por el INBA. Recibieron buenas críticas de los especialistas norteamericanos quienes, por ejemplo, calificaron su espectáculo de "experiencia de vitalidad y contraste".[557]

El repertorio que llevaron a esa gira estaba compuesto por *Boda tarasca*, *Oaxaca*, *Danza del venado*, *Jalisco*, *Jarana*, *Escena náhuatl* y *Fiesta en Veracruz*. Formaban el elenco los bailarines Martha Guzmán, Alicia García, Gloria Vásquez, Josefina Báez, Consuelo Dueñas, María Guzmán, Alejandra Vargas, Virginia Ojeda, Pilar Victoria Martínez, Luis Vargas, Roberto Cruz, Genaro Torres, Guillermo Páez, Juan Luna, Amadeo Carlín, Luis Ramírez, Sergio Salazar, Miguel Caro, Rufino González y José González. Además, dos grupos musicales y el Trío Tex Mex.

La dirección general y coreografía eran de Silvia Lozano; asistente de coreografía, Jorge Escoto; director musical, Rodolfo Villalvazo; vestuario, Luis Vargas Anguiano y Silvia Lozano; decorados, David Antón; *manager* y diseñador de luces, Theo Shanab.[558]

La compañía continuó su labor en foros internacionales; antes de regresar al PBA el 8 de abril de 1972, había actuado en San Diego, Toronto, Montreal, Caracas, Maracay, Bogotá, Cali, Lima, Piura, Barcelona, Estocolmo, Amsterdam y Bonn.[559]

En el PBA la compañía presentó el mismo repertorio que en la gira, salvo que *Chiapas* sustituyó a *Jarana*. Los bailarines fueron Alejandra Vargas, Ada Arroyo, Irma González Cerda, María Guzmán Solís, Eva Betancourt, Virginia Ojeda, Martha Gálvez, Carmelita Sánchez, Estela Ramírez,

---

[556] Magdalena Saldaña, "Hay que atraer al turismo con flores", *op. cit*.
[557] "Folk Dances on Stage", Austin, Texas, 10 de octubre de 1971.
[558] Programa de mano del Ballet Aztlán de México, Masonic Auditorium Concerts, Detroit, 6 de noviembre de 1971; Orchestra Hall, Chicago, 7 de noviembre de 1971; Syria Mosque, Pittsburgh, 12 de noviembre de 1971.
[559] "El Ballet Aztlán, el sábado próximo", en *Excélsior*, México, 4 de abril de 1972, p. 27.

Gloria Vázquez, Luis Vargas, Genaro Torres, Miguel Caro, Jesús Becerra, Daniel Contreras, Aarón Nolasco, Guillermo Páez, Joel Sánchez, Salvador Rosales, Antonio González, Pedro García, Graciano Ramos, Narciso Carrera y Rufino González. Contaron con la actuación especial de las Hermanitas Esqueda, además del coro y los conjuntos musicales (jarocho, de mariachi y de marimba) de la compañía.[560]

Posteriormente, el grupo partió de nuevo a Latinoamérica para una gira durante abril y junio promovida por el Consejo Nacional de Turismo encabezado por Miguel Alemán, que incluyó ciudades de Brasil, Argentina, Chile, Perú, Colombia, Panamá, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica. De julio a septiembre realizó otra más, por Estados Unidos y Canadá, y en diciembre visitó Hawai, donde se comentó que su espectáculo era el más emocionante visto en ese lugar hasta el momento.[561]

Esta intensa actividad internacional, según Silvia Lozano, era la razón de que el Ballet Aztlán tuviera poca presencia en el PBA, además de ser imposible que cualquier otro grupo, fuera del BFM, se programara en ese foro con regularidad. Después de la presentación de la compañía de Lozano en el PBA en abril, Eloísa R. de Baqueiro consideró que su espectáculo había sido “interesante”. *Oaxaca* tenía “sus aciertos”; *La danza del venado* “aún podría ser mejorada” por el bailarín; *Jalisco* había sido “muy alegre”; *Chiapas*, “muy sencillo y simpático”, y en *Veracruz* había destacado el virtuosismo de los bailarines en el zapateado[562] (una constante y orgullo del Ballet Aztlán).

Para Carmen G. de Tapia, Lozano había “profundizado en las raíces mismas donde surgen las expresiones de las danzas mexicanas” y su espectáculo había alcanzado madurez, motivo por el cual viajaba tan frecuentemente. Desde su fundación el Aztlán se había revelado como un buen grupo y en el PBA dio una “brillante exhibición del esplendor de su vestuario, de las danzas indígenas”, además de mostrar “juventud, técnica rigurosa, vértigo del espectáculo”, referencia al dinamismo que se requería en esas funciones. Bailarines y bailarinas cumplían los prototipos de género, pues “las huestes masculinas hacen por su varonil expresión, armonioso contraste con las bailarinas: graciosas, ágiles, como gacelas, ya que saben sonreír”. Todo ello había dado una buena impresión al público y la crítica.[563]

---

[560] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 539.
[561] En *Honolulu Advertiser*, 2 de diciembre de 1972, cit. en Programa de mano del Ballet Folclórico Nacional, Teatro de la Ciudad, México, 1977.
[562] Eloísa R. de Baqueiro, “Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Aztlán”, en *El Nacional*, México, 12 de abril de 1972, p. 5.
[563] Carmen G. de Tapia, “El teatro en acción. Se despidió en Bellas Artes el Ballet Folklórico de Aztlán”, en *El Universal Gráfico*, México, 14 de abril de 1972, p. 9.

En su gira de 1972 durante seis meses por Norteamérica, el Ballet Aztlán presentó "bajo los auspicios del INBA" su repertorio, compuesto por *Mosaico folclórico*, *Oaxaca*, *Danza del venado*, *Jalisco*, *México norteño*, *Chiapas* y *Veracruz*. La dirección general y coreografía eran de Silvia Lozano; asistente de coreografía, Jorge Escoto; director musical, Rodolfo Villalvazo; vestuario, Silvia Lozano; decorados, José Ascensión; capitán de danza, Luis Vargas; luces, Demetriu Crimpali; *manager*, Theo Shanab.

Los bailarines eran Alicia García, María Guzmán, Alejandra Vargas, Ada Arroyo, Irma González, Martha Gálvez, Carmela Sánchez, Eva Betancourt, Leticia González, Gloria Vázquez, Imelda Ramírez, Cecilia Méndez, Genaro Torres, Armando Medina, Graciano Ramos, Miguel Caro, Salvador Rosales, Rufino González, Luis Vargas, Antonio Sánchez, Joel Sánchez, Guillermo Páez, Jesús Becerra, Narciso Carrera y Daniel Contreras (en *Deer Dance*); la compañía contaba además con seis cantantes y tres grupos musicales.[564]

**Ballet Folklórico de la UNAM**

Desde su nacimiento en 1966 el Ballet Folklórico de la UNAM dio funciones gratuitas en penitenciarías, hospitales, parques, asilos, casas-hogar y escuelas; y tuvo actividad en varias ciudades, como en la Feria de Teziutlán, Puebla, y en Tequisquiapan, Querétaro.

Hacia 1971 el grupo estaba formado por sesenta estudiantes, treinta de ellos bailarines titulares y treinta "aprendices".[565] En julio participó con repertorio de Michoacán en un festival en Tlalnepantla, estado de México, junto con la Banda de la Juventud Americana de Estados Unidos, con todo y bastoneras.[566] El 22 de agosto del mismo año se presentó en el Teatro Ángela Peralta para festejar su quinto aniversario, y el mismo día dio otra función en el Club Electra. En septiembre participó en el Programa de Difusión de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, en el Teatro del Centro Universitario de Tampico y Ciudad Madero.[567] Ese mismo mes partió a El Salvador, donde actuó en las fiestas nacionales de ese país (como había hecho el Taller Coreográfico de la UNAM); en

[564] Programa de mano de Folklórico Aztlán de México, The Starlight Theatre Association, Kansas City, 14 a 27 de agosto de 1972.
[565] "Folklore en el Ángela Peralta", en *El Día*, México, 19 de agosto de 1971.
[566] "Fiesta de la juventud hubo en Tlalnepantla", en *La Prensa*, México, 27 de julio de 1971.
[567] Programa de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, volante, 25 de septiembre a 5 de octubre de 1971.

octubre ofreció en el Auditorio Justo Sierra de Humanidades en la Ciudad Universitaria un repertorio caracterizado por su “originalidad y veracidad”.[568]

**3. Danza folclórica internacional**

El género folclórico tuvo gran difusión durante el sexenio echeverrista, no sólo porque era una manifestación artística de mucho éxito en el país, sino porque los convenios culturales que firmó el presidente en sus múltiples viajes por el mundo incluían intercambios con numerosos países. Los grupos visitantes fueron de todos los niveles, desde las compañías más afamadas internacionalmente, hasta grupos infantiles y escolares que traían sus danzas folclóricas y que siempre contaron con el PBA y giras por el país, además de la asistencia de Echeverría y su gabinete a sus debuts.

En marzo de 1971 se presentó en el Teatro Negrete la *Noche ecuatoriana* en honor de ese país, con la participación del Ballet Nacional Ecuatoriano, que dio “deliciosa actuación”, y cuyos integrantes eran Carlos Argüello, Amparo Cuadrado, Kleber García, Martha Cuadrado y Liberman Valencia.[569]

En abril de 1971 llegó a México el Grupo de Danza Omsk de la URSS, dirigido por Yuri Yurovski, para actuar en el PBA y el Auditorio Nacional.[570] Según el agregado cultural de la embajada soviética en México, con esa compañía siberiana se buscaba estrechar lazos entre ambas naciones, razón por la cual en su función se interpretaron dos canciones mexicanas.[571]

En junio, un mes antes de la presentación del espectáculo *Vale un Perú* en el Festival Internacional de la Danza del INBA, abrió una larga temporada otro grupo de ese país, el Cuzco Inca Folklore. Auspiciadas por el INBA, se mantuvieron más de veinte funciones en el Teatro Ferrocarrilero, para después partir a una gira por el país, con la dirección de Carlos Carno Pueden y la escenografía de Rosita Salas y Edith Espinosa.[572] El repertorio que presentaron bailarines, músicos y cantantes incluyó *La Muliza*, *El alcatraz*, *Pandilla Puneña*, *La Jija* y *El cóndor pasa*.

Para Thelma Nava el grupo tenía un “espectáculo muy bien equilibrado” y auténtico, sin “mistificaciones” en su música, danza y vestuario; era “de lo más depurado y legítimo que se haya ofrecido en México en esta materia”.[573]

---

[568] Luis Fernández de Castro, “Crónica musical”, en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 28 de octubre de 1971.
[569] “Noche ecuatoriana”, en *La Voz del Actor*, México, 19 de abril de 1971.
[570] “Llegó ayer el grupo de Danza de Omsk”, en *El Universal*, México, 15 de abril de 1971.
[571] “Folklore ruso en México”, en *El Nacional*, México, 27 de abril de 1971.
[572] “Danzas peruanas en el Teatro Ferrocarrilero”, en *El Sol de México*, México, 20 de junio de 1971.
[573] Thelma Nava, “Los folcloristas incas: unos verdaderos héroes”, en *Diario de México*, México, 10 de julio de 1971.

Para Isabel Farfán la compañía peruana tenía bellas danzas y ricos vestuarios; sus bailarines demostraron dominio, refinamiento y técnica, sin llegar a "rebuscamiento ni teatralidad", pues siempre conservaron la espontaneidad.[574]

En septiembre de 1971 llegó el espectáculo *Carnaval Río de Janeiro*. Desde el anuncio previo se festejó "la apertura" de las autoridades del INBA, porque de nuevo, como había sucedido con el Ballet Nacional de Senegal (participante del Festival Internacional de la Danza del INBA), las bailarinas lucirían el torso desnudo. El Ballet Copacabana de Río de Janeiro tenía 27 bailarinas *topless*, que mostraron su espectáculo comercial[575] en el Teatro Ferrocarrilero. En él, según Luis Bruno Ruiz, se "trató de exponer la vida alegre de Río con serenatas y danzas de principios de siglo". El animador era Silvio Aleixo; participaron bailarines y cantantes, como Joao Paulino y María Angu. Amauri y Bira interpretaron "la danza de lucha" Capoeira, además de la zamba y la danza típica Gafieira.[576]

En octubre del mismo año se presentó en la Sala Manuel M. Ponce el Grupo Cantos y Danzas de Panamá, dirigido por la antropóloga Magali Miró. Sus bailarines y músicos difundían "el auténtico folclor" de su país y entusiasmaron al público mexicano.[577] Visitaban México en reciprocidad con actores y cantantes mexicanos que ese mismo mes habían festejado en Panamá el tercer aniversario del "gobierno revolucionario de ese país, invitados especialmente por el general Omar Torrijos", amigo del régimen "progresista" de Echeverría.[578]

En noviembre la Asociación Musical Daniel presentó con mucho éxito en el Teatro del Bosque al conjunto Korica, integrado por bailarines, músicos, cantantes y actores miembros del Teatro Nacional de Danza de Grecia. Representaron tragedias, comedias y dramas satíricos de Esquilo, Eurípides y Aristófanes, dirigidos por Zouzou Nicoloudi, también autor de las coreografías.[579]

Del 6 al 12 de diciembre actuó en el PBA el Ballet Siberiano Krasnoyarsk, dirigido por Mikhail Godenko, con un amplio y aplaudido repertorio de danzas folclóricas e incluso bailes cómicos, que también llevaron de gira por varias ciudades del país.[580]

[574] Isabel Farfán Cano, "En los ámbitos de la música", en *Nosotros*, México, 31 de julio de 1971, p. 47.
[575] Alfaro, "Se autoriza ballet brasileño *topless*", en *Esto*, México, 27 de agosto de 1971.
[576] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 24 de septiembre de 1971, p. 8-D.
[577] "Presentación del Grupo Cantos y Danzas de Panamá", en *El Heraldo de México*, México, 7 de octubre de 1971.
[578] Alberto Pérezleyva, "Ecos artísticos", en *El Nacional*, México, 6 de octubre de 1971.
[579] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. „Korica", teatro de danza de Grecia", en *El Nacional*, México, 12 de noviembre de 1971.
[580] "El Ballet de Siberia en Bellas Artes", en *Cine Mundial*, México, 17 de noviembre de 1971.

En enero de 1972 llegó al PBA el Ballet Nacional de Sierra Leona, dirigido por John Bunting-Draden, cuyas numerosas danzas eran ejecutadas por "bailarines de todas las edades: de niñas de 12 años a hombres de 60, todos igualmente llenos de vitalidad sobre el escenario".[581]

En julio de 1972 se presentó en cinco funciones en el PBA el Ballet Negro de Perú, que recreaba "los momentos más intensos de la danza ceremonial negra" folclórica de ese país. De nuevo hubo gran expectación porque las bailarinas se presentarían con el torso desnudo.[582] El conjunto estaba formado por mulatos y zambos herederos de la tradición de la danza negra; se acompañaban de panderos, maracas y el cajón, con el que interpretaban cumbias, zambas, huaynos y otros ritmos, y su coreografía era "maravillosa", "estrictamente inspirada en el folclor" peruano.[583] Su frenesí atrajo al público.

En agosto estuvo en el PBA el Ballet Popular de Francia La Lionnais, formado por estudiantes. Para sus funciones el INBA había lanzado una fuerte campaña publicitaria; sin embargo, como en otros casos recientes (American Jazz Dance Company y Paul Taylor Dance Company-Nureyev), decepcionó, incluso, parte del público abandonó el teatro. Ello, a pesar de su vestuario vistoso y de que los jóvenes intérpretes eran "muy agradables a la vista", hasta el grado de hacer olvidar que "no son capaces de bailar coordinadamente".[584] "Dada la condición de *amateurs* de esos incipientes artistas, el público fue tolerante con la compañía". Los bailarines y músicos venían como parte de un intercambio cultural entre México y Francia, e "hicieron gala de su gracia candorosa" tanto en la capital como en otras ciudades del país, que visitaron de gira.[585]

En septiembre estuvo en el PBA el "renombrado" grupo de Ballet y Coros Vascos Etorki, procedente de Saint-Jean de Luz, Francia, y dirigido por Philippe Oyhamburu. Sus más de treinta integrantes, bailarines, cantantes y músicos mostraron precisión, belleza, espontaneidad, disciplina y virtuosismo,[586] hasta romper con "la monotonía de otras funciones de folclor".[587]

Además, en octubre de 1972 se presentó en la Casa de la Paz el Grupo Folklórico Israelita; y en noviembre, el Anajnu Veatem, en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí.

---

581 "El Ballet Nacional de Sierra Leona viene a México", en *El Día*, México, 7 de enero de 1972. Las funciones fueron del 24 al 31 de enero de 1972.
582 "El Ballet Negro de Perú viene a México en julio", en *El Día*, México, 19 de junio de 1972.
583 "El Ballet Negro del Perú en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 9 de julio de 1972, p. 7.
584 Raúl Torres C., "Las danzas del INBA y otros azares", *op.cit*.
585 "Ahora anda de gira por la provincia. El Ballet Folklórico Francés, estudiantil en Bellas Artes", en *Cine Mundial* núm. 7,023, México, 11 de agosto de 1972, p. 3.
586 Hernández, "Ballet", en *México al Día*, año 46, núm. 1,078, México, septiembre de 1972, p. 34.
587 Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1972, p. 24.

## VII. La danza clásica 1973-1974

### 1. Ballet Clásico de México y la inestabilidad del Departamento de Danza del INBA

Al iniciar 1973 Felipe Segura dijo estar emocionado "porque al fin el arte se ha puesto al servicio de la masa", lo que le parecía de gran importancia para la danza y concordante con sus intereses, pues si se había "consagrado" al ballet era para aprovechar ésta, "la mejor manera de educar a las grandes multitudes".[588]

Estas opiniones contrastaban con los críticos del INBA y el sistema, como el joven pintor Roberto Realh de León (1950), quien un mes después de las declaraciones de Segura afirmó que el Instituto era "una secretaría de consolación para los burócratas con frustradas aspiraciones políticas, que han servido como pantalla para la aniquilación de la oposición antaña y que como es lógico, ha seguido el sistema burocrático del escalafón". Como parte de esa burocracia nombró a numerosos artistas, además de criticar la deficiente planeación y el discurso demagógico del INBA.[589]

El Ballet Clásico de México empezaba el año con 32 bailarines, a quienes su director conocía "desde niños y siento sus logros como los míos propios". Su principal preocupación era "cuidar básicamente que nuestro Ballet, siendo de repertorio, no se convierta en museo", sobre todo en ese momento, cuando el INBA acababa de anunciar que harían giras internacionales[590] (que no se llevaron a cabo, sin duda por falta de recursos y planeación eficaz, como había dicho el pintor).

Sylvie Reynaud habló sobre los sueldos que recibían los bailarines: 1,250 pesos los solistas y 2,700 pesos una primera bailarina; no eran suficientes, muchos debían trabajar en otras actividades. Estos problemas económicos, así como los internos de la compañía, sostuvo, afectaban a los bailarines y tenían impacto cuando se presentaban en el foro.[591]

Aunque aparentemente no había conflictos dentro de las dos compañías del INBA, sí se criticaba que éste sostuviera a ambas y que una fuera dirigida por un extranjero. El bailarín Mauricio Caracas, por ejemplo, opinaba que debían ser mexicanos quienes se ocuparan de esa función.[592]

---

[588] Felipe Segura en Virginia Llarena, "Ciencia, cultura y arte. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, enero de 1973.

[589] "Realh de León pide al INBA que cumpla sus promesas a los artistas", en *Excélsior*, México, 6 de febrero de 1973. Entre los artistas "burócratas" mencionó a Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Federico Silva, Fernando García Ponce y "ni Octavio Paz se ha escapado".

[590] Felipe Segura en Virginia Llarena, "Ciencia, cultura y arte. Reloj de sol", *op. cit.*

[591] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 7 de enero de 1973. Quizá también había otro tipo de problemas, porque la misma cronista hizo referencia al rumor de que "a partir de este año, los bailarines de las compañías del INBA serán sometidos a un examen psiquiátrico con el objeto de conocer mejor sus posibilidades", lo cual al parecer no se efectuó, pues no existe información al respecto. En Virginia Llarena, "Ciencia, cultura y arte. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de enero de 1973.

[592] Leo, "Mauricio Caracas habla de la enseñanza del ballet clásico", *op. cit.*

A finales de enero renunciaron al Ballet Clásico de México dos de sus grandes figuras: Sonia Castañeda y Francisco Martínez. Explicaron su salida con los "problemas políticos internos" que surgidos a raíz de la escisión de la compañía oficial, movimiento que habían encabezado. Castañeda afirmó: "renunciamos, como nos dijeron en Bellas Artes, por andar lidereando"; criticaron a las autoridades, "muy programáticas", a quienes no les interesaba el ballet y los habían fustigado durante 1972; "por eso decidimos dejar las cosas así".[593] Señalaron que "al parecer tiene mejores resultados en el Ballet Clásico de México la politiquería, que la sensibilidad y el talento".[594] Las dificultades internas que mencionaron involucraban en gran medida a Felipe Segura, a quien ellos mismos habían promovido para que dirigiera la compañía: el director había tomado medidas que ellos no aceptaban.

En tanto, la primera bailarina de esa compañía, Laura Urdapilleta, y el del Ballet Clásico de Bellas Artes, Bernard Hourseau, iban de gira por varias ciudades, auspiciada por el INBA "dentro de su programa de actividades culturales en el interior de la República". Varios días bailaron en el Teatro Morelos al frente del Ballet de Aguascalientes, dirigido por Georges Berard, con *El Cascanueces*.[595]

Por su parte, Job Sanders hacía declaraciones sin tapujos, calificadas por Manuel Blanco de "totales despistes", aunque "lógicos si se analiza la fisonomía y fines de su labor coreográfica". Sanders había dicho que en México no existía público de danza debido a la carencia de compañías de buena calidad, lo cual discutió el cronista dando como ejemplo de lo contrario al Taller Coreográfico de la UNAM y al BNM. Además, Sanders había afirmado que las funciones de las compañías existentes eran "aburridísimas" por sus coreografías sin "alegría" ni "sentido del humor"; y se quejó de las funciones populares a estudiantes "porque los muchachos de secundaria están creciendo con una educación machista", además de dar "mucha lata aventando cosas y haciendo desorden".[596]

En marzo de 1973 el Departamento de Danza del INBA lanzó la convocatoria de audiciones de bailarines para el Ballet Clásico de México,[597] que tuvo muy buena acogida, pues se presentaron más de cincuenta aspirantes. El jurado estaba compuesto por Ana Castillo, Nelsy Dambre, Fedor Lensky, Jean Nuckey y, extrañamente, Guillermina Bravo y Valentina Castro. En dos semanas debían dar los resultados al Consejo Técnico, presidido por Luis Ortiz Macedo. Los maestros encargados de impartir la clase en que se evaluaría a los candidatos eran Socorro Bastida y Guillermo Keys.[598]

---

[593] "Por disentir de su manejo, dos bailarines se retiran del ballet", en *Excélsior*, México, 22 de enero de 1973, p. 15.
[594] "Sigue la desbandada. Dos renuncias más en el Ballet Clásico", en *Cine Mundial*, México, 23 de enero de 1973, p. 7.
[595] "Un éxito de Laura Urdapilleta en Aguascalientes", en *Cine Mundial*, México, 28 de enero de 1973, p. 12.
[596] Job Sanders cit. en Manuel Blanco, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 27 de febrero de 1973, p. 5.
[597] "El Ballet Clásico de México busca nuevos bailarines", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1973.
[598] "50 bailarines en el concurso de la Academia de Danza", en *Excélsior*, México, 3 de abril de 1973.

En abril de 1973 se nombró al nuevo jefe del Departamento de Danza. Proveniente del Ballet Nacional, había desempeñado un innovador trabajo coreográfico y fundado compañías dancísticas en Xalapa y Guanajuato (donde tuvo contacto con Salvador Vázquez Araujo). Como reconocimiento a su labor, Carlos Gaona fue designado por Ortiz Macedo para el cargo.

Al tomar posesión, Gaona expresó que su intención inmediata era difundir la danza en las escuelas, propiciar un ambiente favorable entre los diversos grupos del país, fomentar la colaboración de los artistas, impulsar giras nacionales e internacionales para las compañías y propiciar la creación de nuevos centros en provincia. Mencionó la "importante labor" de Vázquez Araujo, quien había organizado la Temporada Dominical de Danza en el Teatro Jiménez Rueda y reestructurado el Ballet Clásico de México.[599]

De tal manera, el nuevo jefe del Departamento de Danza apoyaba los planes del ingeniero y la "milésima reorganización" de esa compañía oficial, según palabras de John Fealy. Éste afirmó que en las audiciones se habían visto "las caras de siempre"; dudaba de que en esa ocasión se lograra formar una compañía de alto nivel, para lo cual se requería un alto presupuesto, que seguramente el INBA no aportaría. Para él era imprescindible "una dirección firme, con visión, sin trabas burocráticas. Cuando el arte comienza a ser dirigido desde oficinas gubernamentales, el arte tiende a desaparecer, surge lo „aprobado, lo oficial‟, lo que le gusta al funcionario en turno. De tal situación, rara vez sale algo que valga la pena, algo verdadero".[600]

Hubo serias críticas a que Guillermina Bravo fuera parte del jurado que evaluó a los aspirantes a la compañía, pues estaba "totalmente en contra del ballet clásico" (incluso había señalado en público que era "obsoleto"). Un cronista escribió que "debieron haberse traído personas que sí gustan y por lo tanto sí conocen del ballet clásico para que juzgaran". El hecho era que se había desaprovechado por lo menos a dos bailarines: Sylvie Reynaud, quien al ser rechazada partió a Europa e ingresó al London Festival Ballet, y Francisco Araiza, a quien no se le dio el nombramiento de primer bailarín a pesar de ser, según Felipe Segura, el único mexicano que podía suceder a Jorge Cano.[601]

El Consejo Directivo de los dos grupos oficiales, formado por Ortiz Macedo, Antonio López Mancera y Jorge Cano, delegó el mando a Carlos Gaona como jefe del Departamento de Danza, y eso

[599] "Carlos Gaona nuevo jefe de danza del INBA", en *El Día*, México, 3 de abril de 1973.
[600] John Fealy, "Más confesiones de un crítico", *op*. *cit*.
[601] "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de abril de 1974, p. 4-C. Según testimonio de Nellie Happee, Reynaud no fue rechazada de la compañía; por su parte, Alan Stark afirma que sí formaba parte de la compañía, "pero no salía en todas las funciones de las temporadas, lo que le preocupaba mucho" y al ver la oportunidad de integrarse al London Festival Ballet, partió a Inglaterra. En Alan Stark, "Sylvie Reynaud", en *Homenaje Una vida en la danza 1994*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 29, INBA, México, 1994, p. 45.

ocasionó problemas. Fueron tan graves, que en junio Job Sanders optó por regresar a Europa abandonando a la compañía que dirigía y a la que estaba surgiendo, la Compañía Nacional de Danza (CND). Otra versión sobre la salida de Sanders es que fue despedido por las autoridades del INBA por su falta de "tacto" con artistas y público, además de ser excesivamente exigente con los bailarines.[602]

Ya sin Sanders de por medio, la reestructuración de las compañías oficiales desembocó en la creación de una sola, la Compañía Nacional de Danza (el 1 de marzo de 1973 formalmente, aunque no en la práctica). Lo mismo se hizo con la Compañía Nacional de Ópera y la Compañía Nacional de Teatro, en un esfuerzo del INBA por dar mayor estabilidad e impulso a esas actividades artísticas.

Mientras se daba este proceso, Felipe Segura aprovechó la presencia en México de dos maestros rusos llegados en mayo con el Ballet Clásico de Riga. Alexander Lemberg y Palmira Dzerve, gracias a la intervención del INBA, impartieron clases al Ballet Clásico de México, con la total e inédita aceptación de sus integrantes y del que hasta entonces había sido el Ballet Clásico de Bellas Artes. Incluso intentaron que los rusos permanecieran por más tiempo en el país. Ambos maestros, según la opinión de Segura, fueron muy positivos para los bailarines, porque hicieron aportaciones para su desarrollo técnico y les ayudaron a tener una mayor conciencia del trabajo colectivo.[603]

En los años cuarenta las hermanas Nellie y Gloria Campobello, junto con el escritor Martín Luis Guzmán, habían encabezado un esfuerzo individual para formar la primera compañía mexicana de danza clásica en el siglo XX: el Ballet de la Ciudad de México. Luego de conseguir los subsidios oficiales, trabajar arduamente en la creación del repertorio y formar la compañía con estudiantes de la Escuela Nacional de Danza, hicieron su primera presentación como Cuerpo de Baile de dicha institución, en Xalapa, en 1941.

En 1973 la historia se repitió, aunque el esfuerzo ya no fue individual sino oficial, en una única función que dio la flamante compañía del INBA en ese año, porque se encontraba en un "encierro" decretado por Carlos Gaona. Según Felipe Segura, el funcionario consideraba "equivocadamente, que no era necesario mostrar los avances sino simplemente practicar intramuros".[604] Así que el 9 de septiembre de 1973 la compañía oficial de danza clásica del INBA, unificada, reestructurada y con el nombre, ahora sí, de Compañía Nacional de Danza, hizo su debut en el Teatro Francisco J. Clavijero del puerto de Veracruz, con dos funciones.

---

[602] "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de abril de 1974, p. 4-C.
[603] Felipe Segura, "El Ballet de Riga y el Ballet de México", en *El Mexicano*, México, 16 de diciembre de 1973.
[604] "Felipe Segura confía en que el pacto con Cuba ayude a la CND", en *Excélsior*, México, 2 de julio de 1975, p. 25-A.

En 1941 el repertorio había incluido *Las sílfides*. En 1973 también se presentó, además de *El corsario*, *El combate* e *Idilios*. Los integrantes de la compañía, aquellos que habían sido seleccionados en la audición de principios de año, eran las primeras figuras Laura Urdapilleta, Alicia Pineda, Susana Benavides, Francisco Araiza, Alicia Colino y Martha Pimentel; además, Noé Alvarado, Jacqueline Winsome, Claudia Trueba, Gloria Macías, Héctor Salcedo, Aurelio García, Ricardo García, Giselle Colás, Rebeca McLain, Bárbara Shehan, Carmen Alvarado, Coral Zayas, Roxana Flores, Eloísa Navarro, Leticia Flores, Olivia Bucio, Elba Rodríguez, Guillermo Maldonado y María Acevedo. El director era Felipe Segura; *régisseur*, Jorge Cano; maestros, Fedor Lensky, George Houbiers y Socorro Bastida; director de escena, Juan González Amador.[605]

Durante "el encierro", los integrantes de la CND realizaron otro tipo de actividades. Por ejemplo, Segura montó coreografías para la Temporada de Ópera de Bellas Artes, como la de *Un ballo in maschera* de Verdi, donde "nos dio una última escena preciosa con un verdadero baile de máscaras. Pocas veces hemos visto esta escena tan bien coreografiada y animada como en esta ocasión".[606] Y Susana Benavides se incorporó a la compañía norteamericana Ballet Theatre de Florida como primera bailarina huésped.

La reestructuración de la CND no había concluido. Si bien ya tenía una sola dirección y bailarines seleccionados, requería un apoyo técnico externo. En diciembre de 1973 Felipe Segura anunció que, luego de su positiva experiencia con los dos maestros rusos del Ballet Clásico de Riga, tenían puestos los ojos en la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi: "Pronto vendrán maestros de allá para la compañía. Dos de nuestras bailarinas más jóvenes irán con una beca a esa famosa Escuela. El año próximo nuestros maestros y directivos estarán allá tomando cursos. Será un verdadero intercambio cultural, hermandad en el arte", proyecto que, consideraba Segura, fortalecería a la CND.[607]

Los desacuerdos cotidianos de los integrantes de ésta con las autoridades del INBA se expresaron en diciembre, cuando Susana Benavides se quejó de que hacía un año que permanecían inactivos, que de 45 bailarines sólo quedaban 25 y que aunque ella no desarrollaba ninguna labor, le ponían trabas para sus presentaciones como bailarina huésped en Estados Unidos. Para ella, el INBA veía a la danza mexicana como "un juego de tenis en el que todo el mundo se pasa entre sí la pelota a

[605] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza del INBA, 74 Aniversario del diario *El Dictamen*, Teatro Francisco Javier Clavijero, Veracruz, 9 de septiembre de 1973.
[606] "La semana musical. *Un ballo in maschera* memorable, con una Gilda Cruz extraordinaria", en *El Redondel*, México, 19 de agosto de 1973.
[607] Felipe Segura, "El Ballet de Riga y el Ballet de México", *op. cit*.

la hora que planteamos los problemas". Éstos se habían agudizado desde que Carlos Gaona tomó la jefatura de la Dirección de Danza, pues no sólo se había marchado Sanders, sino que la compañía quedó "a la deriva", sin trabajo, sin maestros ni primeros bailarines varones, sin zapatillas ni producción adecuada para las obras, sin aguinaldo y con bajos sueldos, sin "ni siquiera doctor por si alguien se lastima", ni ningún tipo de prestaciones sociales. En cambio, se había instrumentado un sistema de "multas" como castigo a quienes "no se presentan a ensayos o faltan porque sin hacer nada se aburren".

Otra vez Benavides habló sobre los salarios que recibían los bailarines de la CND: 4 mil pesos las primeras bailarinas, 3 mil pesos las primeras solistas, 2,500 los solistas y entre mil y 1,500 pesos el cuerpo de baile. Ello significaba que los integrantes de la compañía tuvieran que trabajar en otras actividades, lo que menguaba su rendimiento y les afectaría en la preparación de la temporada que iniciaría en febrero de 1974, cuando deberían ensayar seis horas diarias en promedio.

En contraste con esa situación, Benavides afirmó que durante el año en que había estado trabajando en Estados Unidos ganaba 400 dólares por función y estaba inscrita en el sistema de seguridad social de ese país. De tal manera, abandonaría la CND "si me ponen un ultimátum al trabajo que desarrollo en el extranjero".

Benavides enfatizó el incumplimiento de compromisos de las autoridades. Carlos Gaona les había ofrecido trabajar con grandes personalidades de la danza, y ella preguntaba "¿Qué pasó con Nureyev, con Maurice Béjart, con algún miembro de la compañía de José Limón que nos prometió?". En esas condiciones, dijo, "no hay entusiasmo, no hay un porqué; la gente falta con sobrada razón [...] ahora ni yo quiero asistir, para qué. Felipe Segura pregunta ¿qué hago si allá arriba nos dan instrucciones?".

Recordaba el trabajo desempeñado con Michael Lland, con quien habían logrado "disciplina y profesionalismo"; aunque no recibían sueldo, tampoco se les imponían multas. También, a su parecer la compañía había alcanzado un importante nivel con la maestra Palmira Dzerve, que les impartió clases durante ocho semanas, aunque ahora ya se había perdido el entusiasmo.

Tenían encima la temporada de febrero, que por decisión de Gaona incluiría *Giselle*, *Las sílfides*, *El combate* y *Grand pas de quatre*, pero "si hemos estado paralizados un año, ¿cómo quiere que nos vea la gente?". Además, se preparaba *Carnaval* de Fedor Lensky y se remontaba con Laura Urdapilleta *La balada de la luna y el venado* (1949) de Ana Mérida (incluso dijo que Guillermina Bravo montaba una obra más).

Benavides también estaba inconforme porque pensaba que Gaona pretendía orientar a la CND hacia la danza contemporánea, y para ella, la clásica debía mantenerse, "porque el público lo pide" y existían otras compañías de esa especialidad, a quienes el INBA debía fortalecer: "creo que sí hay compañías de contemporáneo buenas y sería absurdo atentar contra la de danza clásica. Además, para quienes nos hemos dedicado toda la vida al ballet tradicional, cambiar a una técnica moderna sería difícil".[608]

El INBA recibió 1974 con la noticia de que Carlos Gaona renunciaba a la jefatura del Departamento de Danza (aunque permaneció en el puesto hasta el 24 de marzo, cuando fue comisionado a Guanajuato); quedaba a cargo el Departamento de Coordinación General, encabezado por Vázquez Araujo (sólo de marzo a octubre de 1974, cuando el ingeniero fue nombrado oficialmente jefe del Departamento de Danza).[609]

Desde enero de 1974 Vázquez Araujo inició pláticas con representantes de las compañías de danza y las llenó de optimismo, luego de un año en que Danza "estuvo de cabeza". Felipe Segura dijo que el cambio les había "asentado", porque ya habían tenido la experiencia de trabajar con el ingeniero en 1972. Como el año de inactividad había ocasionado una desbandada de bailarines, de nuevo se abrieron audiciones, a partir de las cuales se pretendía constituir la compañía con 38 elementos, pues para entonces la componían 26.[610]

En total, en 1974 la CND efectuó cinco audiciones para seleccionar nuevos integrantes en sus categorías de cuerpo de baile, corifeos y solistas; además, en noviembre se observó a la compañía para reclasificar a los bailarines (subir o bajar de categorías o, en su caso, condicionar a quienes no cubrieran los requisitos). La selección del cuerpo de baile (en el salón 7 de la ADM) se dio ante los miembros del jurado Fedor Lensky, Socorro Bastida, José Villanueva, Áurea Turner y George Houbiers, con Jorge Cano como maestro de la clase de evaluación.

El perfil del bailarín que exigía la CND para esas fechas no era el de un "mero receptor de órdenes", sino un "colaborador consciente". Ésta era una demanda de la propia compañía que, por un lado, no era realmente nacional, y por otro, aceptaba en sus filas a quienes estaban disponibles, no

---

608 Susana Benavides en Rodolfo Rojas Zea, "Poco a poco se desmembra la compañía del Ballet Clásico de México: Susana Benavides", en *Excélsior*, México, 29 de diciembre de 1973.

609 Según Felipe Segura, en un viaje a Guanajuato Carlos Gaona sufrió un accidente automovilístico y fue hospitalizado. Por un breve tiempo Segura se encargó de "atender" la jefatura de Danza, hasta que Ortiz Macedo nombró a Vázquez Araujo (a petición de él mismo) para encargarse de esa área. En Alejandrina Escudero, *Felipe Segura: una vida en la danza*, CONACULTA-INBA-Escenología, México, 1995, pp. 207-208.

610 "Por enfermedad, Carlos Gaona renuncia al Departamento de Danza del INBAL", en *Excélsior*, México, 29 de enero de 1974, p. 10-B.

necesariamente a los mejor calificados. De allí que un cronista hablara de la necesidad de "purificar" urgentemente a la CND, lo que supondría una mayor responsabilidad de los encargados de la selección.[611]

Desde enero de ese año se inició un plan de trabajo proyectado a cinco meses, que incluía la programación de una temporada para escuelas de la ciudad, funciones en museos, participación en el Festival Internacional Cervantino, presentación oficial de la CND en el PBA, giras internacionales y becas a estudiantes en la URSS[612] (la primera de ellas, para Marcela Gutiérrez Lombardo)[613]. Esto último tenía grandes posibilidades no sólo por las relaciones establecidas con los maestros del Ballet Clásico de Riga, sino porque el presidente Echeverría había viajado a Moscú en 1973, lo que había dado impulso a las relaciones bilaterales y de intercambio.

En febrero de 1974 el consejero de la embajada de la URSS en México, Iván M. Rostov, confirmó los planes y anunció que se festejarían los cincuenta años de relaciones entre ambos países con la presentación en el PBA de varios grupos dancísticos, entre ellos, las Estrellas del Ballet Bolshoi, el Ballet Folklórico Kabardinka de la República Soviética de Kabardino-Baltkaria y el Ballet Folklórico de Ucrania. En su país se celebraría la Semana del Cine Mexicano y se montaría una exposición de Leopoldo Méndez, entre otros. Además, dijo que la visita de Echeverría a Moscú un año antes había dado impulso a las relaciones bilaterales: se apoyaría a México en varias áreas de la ciencia y tecnología y se otorgarían becas para mexicanos en la URSS.[614] Era una coyuntura favorable para que la compañía oficial mexicana de ballet recibiera la asesoría soviética.

También en febrero de 1974 se anunció la temporada "La danza y los museos", organizada por el Departamento de Coordinación del INBA, en la que participaron la CND, el Ballet Clásico 70, el BNM y el Ballet Independiente. En cuanto a la CND, Vázquez Araujo declaró que se trabajaba para que sus elementos recibieran "sueldos considerables" y se les pudiera exigir un trabajo profesional; y estableció como su objetivo la "conservación y fomento de la danza clásica; la investigación y el montaje de un repertorio clásico contemporáneo, y la formación de nuevos coreógrafos, maestros, solistas y bailarines profesionales".

---

[611] "Seleccionaron a los nuevos bailarines para la CND", en *El Día*, México, 9 de noviembre de 1974.
[612] "Por enfermedad, Carlos Gaona renuncia al Departamento de Danza del INBAL", *op*. *cit*.
[613] Patricia Cardona, "Marcela Gutiérrez Lombardo. Habla la primera becaria mexicana de la Academia del Ballet Bolshoi", en *El Día*, México, 24 de septiembre de 1974, p. 12.
[614] "Vienen el Ballet Bolshoi y el Kabardinka, por los 50 años de relaciones entre México y Rusia", en *Excélsior*, México, 28 de febrero de 1974.

Como lo había demostrado un año antes, el ingeniero tenía una visión nacional de las necesidades del campo dancístico; la formación de la CND no era un hecho aislado, sino parte de un Plan Nacional de Divulgación y Sensibilización Cultural, gracias al cual se fundarían escuelas provinciales de las tres especialidades dancísticas. Funcionarían en los Institutos Regionales de Bellas Artes y las Casas de la Cultura; con su establecimiento se impulsaría, según Vázquez Araujo, la descentralización de las actividades artísticas y la dotación de una infraestructura en la República, para generar todo "un movimiento artístico".

En sus dos años (1972 y 1973) como "supervisor" del Departamento de Danza, Vázquez Araujo había tomado conciencia de que el medio dancístico era "sumamente precario"; en 1974 creía que lo fundamental era la unificación de esfuerzos encaminados hacia la investigación, promoción y difusión de ese arte. Reconoció que el INBA daba apoyo "dentro de sus capacidades" y que se requerían más recursos humanos y económicos para "cubrir las necesidades reales que reclama la cultura en el país".

El ingeniero anunció que luego del receso de un año, la participación de la CND en la temporada "La danza y los museos" sería su debut, aunque planeaba una "audición pública oficial" en el PBA, posteriormente. Dio a conocer que todas las compañías profesionales estaban preparando programas didácticos de danza dedicados a escuelas del Distrito Federal, los cuales se presentarían en varios teatros.[615]

El propósito de la temporada "La danza y los museos" era difundir este arte a un público masivo y, simultáneamente, promover la asistencia a los museos. Se desarrolló los domingos de marzo a mayo a las 12 horas, con entrada gratis; participaron la Compañía Nacional de Danza Clásica (como se le llamó en ese momento) y el Ballet Clásico 70 en el Museo de San Carlos, el Ballet Independiente en el de la Pinacoteca Virreinal y el Ballet Nacional en el de Arte Moderno.

El 17 de marzo la CND abrió sus funciones de cinco domingos consecutivos. En el programa de mano apareció un texto de Ortiz Macedo: "Nuestra idea es propiciar una nueva experiencia artística para aquellos que aman la danza y aquellos que aman los museos, y un aliciente para los que se inician en el descubrimiento de la belleza formal". Presentaron *El combate*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *Grand pas de quatre* y *Divertimento* (c. Lland). Los bailarines fueron Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Alicia Pineda, Martha Pimentel, Alicia Colino, Francisco Araiza, Laura Echevarría, Noé Alvarado, Aurelio García, Jacqueline Winsome Fuller, Claudia Trueba, Roxana Flores, Carmen

[615] "El INBAL crea la CND dentro del plan de divulgación y sensibilización cultural de México", en *Excélsior*, México, 13 de marzo de 1974, p. 2-B.

Alvarado, Coral Zayas, Mónica Houbiers, Héctor Salcedo, George Roussis, Giselle Colás y Armando Medina.[616]

La presentación de la CND al aire libre en el Museo de San Carlos tuvo mucho éxito según Rodolfo Rojas Zea. A pesar del frío el público llenó el lugar; aunque había problemas técnicos de sonido y malas condiciones de la tarima donde bailaron, Felipe Segura dijo que todos darían lo mejor de sí. Como era usual, destacaron las primeras bailarinas Laura Urdapilleta y Susana Benavides, y como también era usual, "los bailarines resultaron ser el sector del elenco más débil". Jorge Cano, *régisseur* de la compañía, explicó las dificultades técnicas que habían tenido y volvió a referirse a los salarios quejándose de que la gran bailarina Urdapilleta sólo recibiera cuatro mil pesos y el cuerpo de baile, 1,500.

En las entrevistas que el cronista recolectó, Segura decía que los salarios eran "decentes" y asentaba su desacuerdo con el comentario de que México fuera un país pobre y la CND, un lujo. Su objetivo era que la compañía fuera autosuficiente; si bien estas funciones eran gratis, más adelante organizarían giras y temporadas que darían ingresos al INBA, lo que repercutiría en mejores condiciones para la CND. La idea era que tuviera la capacidad de producir dinero y mejorar sus condiciones.

Raquel Tibol señaló que la compañía no era nueva sino reestructurada; luego de su crítico periodo de inactividad, la función le pareció "digna". Hizo comentarios sobre la figura y peso de los integrantes, por ejemplo, Alicia Pineda, quien tenía "diez kilos de más"; felicitó a Urdapilleta por conservarse en forma a pesar del receso, y dijo que a Benavides le hacía falta estudiar mímica (con Jodorowsky), pues sus sonrisas eran forzadas. El resto del reparto femenino carecía de "interioridad", así que le recomendó el psicoanálisis; sobre el "sector masculino" dijo que tras haber visto a los "muy fallos bailarines argentinos", era posible que con un ritmo de trabajo adecuado los mexicanos rindieran buenos resultados.

También en entrevista con Rojas Zea, el subdirector de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, Armando Zayas, aconsejó que la reestructuración de la CND incluyera el aspecto musical y que programara sus actuaciones con música en vivo. Por su parte, Luis Bruno Ruiz elogió la técnica de Urdapilleta, así como el temperamento y musicalidad de Benavides.[617]

---

[616] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada La danza y los museos, Museo de San Carlos, México, 17, 24 y 31 de marzo y 7 de abril de 1974.

[617] Rodolfo Rojas Zea, "Éxito de la CND Clásica, después de un año de receso", en *Excélsior*, México, 18 de marzo de 1974, p. 9-B.

Otro cronista también habló sobre la figura de las bailarinas, especialmente de Laura Echevarría, que se veía "pesada" aunque fuera una "buena bailarina". Además, criticó la actuación de Segura en la función; "si Job Sanders se fue de México por el trato que decían daba no sólo a los bailarines sino también al público, ¿por qué se comporta de la misma manera? A gritos y sombrerazos no va a formar el grupo que pretende (por ahora bastante bien logrado)". El cronista se refería a un incidente del debut en el San Carlos, donde el público se atravesaba en plena función por falta de marcas.[618]

Pero quien se lanzó con todo sobre aspectos técnicos y organizativos, bailarines, repertorio e importancia de la CND, e incluso de las de Teatro y Ópera, y del propio INBA, fue Kurt Hermann Wilhelm, quien hizo una férrea defensa de la compañía de danza y en especial de su director, atacando a la vez a todos los demás:

El INBA estrenó su tercera "compañía nacional". Luego de los rotundos y catastróficos resultados obtenidos con las dos primeras, teatro y ópera, la tercera prácticamente estaba marcada con el signo del fracaso. Pero acá esa frase popular de que "a la tercera es la vencida" tuvo vigencia. La CND es la única que tiene todas las probabilidades de quedar en pie y de crecer y alcanzar primeros planos. El motivo que hace posible todo esto es uno solo. La dirección de la compañía está a cargo de una sola persona, no de "consejitos idiotas de gente idiota". De una persona que además de poseer los conocimientos absolutos en materia de danza como no hay otro en toda la República Mexicana, también tiene los pantalones perfectamente bien puestos como para decirle a quien sea lo que tiene que hacer, y si no le gusta: "fuera". No hay el vedettismo de las "estrellitas de la ópera" que todos se creen Caballés o Pavarottis. En la CND se hace exclusivamente lo que su director ordena. Y como el señor Segura sabe lo que tiene que ordenar y además cómo ordenarlo, los resultados comienzan a florecer. ¡Qué lástima que en la Compañía Nacional de Ópera no se encuentre al frente una versión Segura de la lírica nacional! Y lo lamentable es que lo hay, pero no lo llaman. ¡Qué pena que el director de la Compañía Nacional de Teatro sea el primero en creerse "genio" y tenga a sus actores convertidos en robots y no aportando nada al teatro.

En la CND hay actualmente 22 bailarines de planta. Recibiendo sueldo mensual, enseñanza, etc. Todos bajo la dirección de Felipe Segura. El INBA no lo ha nombrado director del Departamento de Danza, no sabemos por qué, ¡pero lo imaginamos! Pero con la labor que está realizando dentro del ambiente clásico del ballet, ya los frutos y ¡por fin! los primeros éxitos del INBA —y de Ortiz Macedo, tan necesitado de algo que lo salve de sus constantes meteduras de "pie"— comienzan a florecer.

Después de esos comentarios reseñó la función de la CND en el Museo de San Carlos, cuyas condiciones habían sido desventajosas para artistas y público, por el lugar, el clima y las deficiencias técnicas. Debido al sistema de trabajo de Segura, que "tiene a toda la compañía ensayando todos los

[618] "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de abril de 1974, p. 4-C.

papeles de todos los ballets”, no había estrictamente primeras figuras, pues atrás de cada una estaban por lo menos dos suplentes. Esto estimulaba la competencia, permitía que maduraran los bailarines e impedía que el cuerpo de baile se estancara “toda la vida” en su posición. Si bien el repertorio era “limitado”, el público podía ver diversas interpretaciones de cada obra, gracias a sus varios.

*El combate* le pareció “pasado de moda”, inadecuado para un foro “a pleno sol” y con unos bailarines (Colino y Salcedo) que no se habían comunicado plenamente. *Grand pas de quatre* fue interpretada de modo excelente por Fuller, Trueba, Houbiers y Echevarría, en especial esta última. Martha Pimentel aprovechó *Divertimento* “absolutamente para brillar como la mejor bailarina del programa”; era “técnicamente impecable” hasta llegar al virtuosismo y conquistó al público. Los varones estuvieron “menos brillantes” que las bailarinas, “pero sabemos que la parte masculina en una CND es siempre el principal problema”; sin embargo, Aurelio García mostró “progresos, aunque muchos más en su variación que como *partenaire*”. El cronista recomendó que se le diera oportunidad a la CND de tener funciones en el PBA, “aunque fuese los domingos en la tarde”, pues seguramente contaría con el interés del público.[619]

La CND también estuvo presente en el Museo de Arte Moderno, el 29 de marzo, en ocasión de la apertura de la Colección del Museo Kroeller Mueller de Engelo, Holanda, con 140 obras. El INBA, la aerolínea holandesa KLM y la embajada de ese país promovieron la inauguración, donde la CND bailó *La balada de la luna y el venado* y *Las sílfides*.[620]

Sobre las diferencias entre la danza clásica y moderna, que se habían vuelto a discutir a raíz del remontaje de *La balada*, Segura aseguró que el público prefería la danza clásica por su estética y su fácil comprensión, a diferencia de la danza moderna, cuyo modernismo “consiste en una falta de técnica que tanto esfuerzo y martirio cuesta a los clásicos”.[621] Dos años más tarde la coreógrafa, Ana Mérida, habló sobre las dudas que la atacaron al remontar su obra a la CND, porque había pensado que al adaptar a la clásica una coreografía de danza moderna, perdería su sentido (“Pensé que iba a ser muy difícil transportar esto de la tierra que es la danza moderna, al aire que es la danza clásica”). Sin

[619] Kurt Hermann Wilhelm, “La semana musical”, en *El Redondel*, México, 7 de abril de 1974.
[620] Programa de mano-invitación de la apertura de salones con la Colección del Museo Kroeller Mueller de Engelo, Holanda, Compañía Nacional de Danza, Museo de Arte Moderno, México, 29 de marzo de 1974.
[621] Felipe Segura en Malkah Rabell, “El público ama el ballet clásico y se resiste a las innovaciones vanguardistas: Felipe Segura”, en *El Día*, México, 20 de marzo de 1974, p. 10.

embargo, quedó satisfecha con los resultados alcanzados por los bailarines y descubrió que su obra "no había perdido su vigencia ni sentido" en la nueva versión.[622]

Los integrantes de la CND no estaban conformes con su situación; continuamente mencionaban los bajos sueldos, la falta de seguridad social y hasta la posibilidad de formar un sindicato que velara por sus intereses laborales. El "sector masculino" era el más criticado por su nivel, y Francisco Araiza habló al respecto, indicando la problemática que identificaba: los varones en la danza clásica "siempre han sido discriminados, nunca se les ha dado el valor artístico que merecen" y se les había convertido en una "tercera pierna de la bailarina, un acompañante al que no le permiten lucirse". Tras veinte años de carrera como bailarín se le había bajado de nivel en la CND "por acuerdo de unos sinodales en su mayoría adversos a la danza clásica"; sin embargo, para él "la categoría artística" la otorgaba el público. Recibía tres mil pesos mensuales; preguntaba: con ese sueldo "¿quién va a llegar a ser un Erik Bruhn, un Charles Bennett o un John Gilpin?", tres grandes representantes del ballet masculino contemporáneo.

Sobre las críticas a los bailarines varones, relató que varios extranjeros que participaron en las audiciones de la CND habían fracasado o se habían retirado. "A los bailarines mexicanos siempre se nos critica porque no estamos a una altura internacional", pero en realidad, "ni la carrera tiene sólido futuro ni estimula a quien estudia danza en México". Así apuntaba a dos asuntos centrales que las escuelas y el medio profesional no han resuelto hasta la fecha. Además, Araiza consideró que el repertorio que manejaba la CND era el mismo de hacía treinta años, estancada en *Coppélia* y *Las sílfides*, una piedra más para frenar los esfuerzos de los y las bailarinas.[623]

El caso de Araiza fue defendido por varios cronistas, como Luis Bruno Ruiz y otro anónimo, quien afirmó que "después de ser doctor lo hicieron pasante" al no otorgarle el lugar de primer bailarín (puesto aún vacante en la CND). Felipe Segura, dijo, se veía obligado a darle ese lugar al ya retirado bailarín Jorge Cano o al propio Araiza, aunque no tuviera el nombramiento y sí tuviera que pasarlas "gordas" cargando a bailarinas que si bien no eran gordas "para una dama común", sí resultaban "pesadas" para los bailarines varones que debían "manejarlas" en los *pas de deux*.[624]

Otro cronista abordó el caso de Araiza y mencionó que había mostrado una vocación a toda prueba retando a la autoridad paterna para dedicarse a la danza; desde su época en el Ballet

---

[622] Ana Mérida en María Idalia, "Revive *La casa de Bernarda Alba*, en la coreografía creada por Ana Mérida", en *Excélsior*, México, 3 de octubre de 1976, pp. 1-B y 2-B.

[623] Luis Bruno Ruiz, "Francisco Araiza denuncia que los bailarines son discriminados aquí", en *Excélsior*, México, 24 de marzo de 1974.

[624] "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de abril de 1974, p. 4-C.

Internacional del Marqués de Cuevas (1962), se le consideraba *danseur noble*. Como miembro de la CND había hecho denuncias valientes: "No hay ballet en México, está acartonado", "No hay bailarines, falta calidad, disciplina, técnica", "En México sólo cuentan las bailarinas y sólo ellas han de lucirse en el escenario", "Al tiempo que proyecto a la bailarina también yo he de destacar".[625] Finalmente, un año después de la audición en la que se le negó el puesto de primer bailarín y habiendo demostrado sus capacidades en escena, en septiembre de 1974 se le confirmó en esa posición.

Durante 1974 la CND participó muy frecuentemente en los diversos programas del área social y cultural del DDF, como en la temporada "Arte en las delegaciones", con funciones en plazas, jardines y demás foros populares promovidos en el sexenio, lo que le valió el nombre de "la compañía del sol", que la alejaba del concepto elitista que de ella se había tenido tradicionalmente. Incluso, fue la encargada de inaugurar en septiembre, con *Las sílfides* y *Grand pas de quatre*, un tablado para espectáculos populares colocado en la Tercera Sección del Nuevo Bosque de Chapultepec. A esa función asistieron el presidente Echeverría y el nuevo director general del INBA, nombrado el 10 de septiembre de 1974, Sergio Galindo.

Sobre las presentaciones en foros populares, Felipe Segura declaró que el público "masivo" no era pretencioso; sólo aplaudía si le parecía que el espectáculo tenía buena calidad: el pueblo tenía una gran sensibilidad hacia el ballet clásico y "lo sentía" más que el público que iba al PBA.

Segura recordó que desde 1971 la danza clásica había salido de los teatros para presentarse en espacios abiertos, lo que la sometía a condiciones inadecuadas y desfavorables para los bailarines, pero las podían vencer. Señaló que "en este sexenio el impulso que se le ha dado a la danza clásica ha sido tan grande que existe un mayor interés de parte de la niñez y la juventud por aprender ballet", ejemplo de lo cual era la gran demanda para ingresar a la ADM.[626]

También en 1974, en julio, la CND actuó en el Centro Regional de Educación Normal de Oaxaca, para festejar el cincuentenario de esa institución y los Juegos Florales de esa ciudad, donde presentó *El corsario* y *Divertimento* con Laura Urdapilleta, Martha Pimentel, Francisco Araiza, Aurelio García, Laura Echevarría, Claudia Trueba, Mónica Houbiers, Giselle Colás, Noé Alvarado, Héctor Salcedo y Armando Medina.[627] En agosto dio función en el Teatro Morelos de Toluca y en Pro

[625] Virginia Llarena, "Francisco Araiza, primer bailarín mexicano", en *El Heraldo de México*, México, 25 de septiembre de 1974.
[626] Nidia Marín, "„El pueblo siente más el ballet que nadie": Segura", en *El Universal*, México, 12 de septiembre de 1974, 2a. secc., pp. 1 y 3.
[627] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Auditorio del Centro Regional de Educación Normal de Oaxaca, Oaxaca, 24 de julio de 1974.

Arte de Querétaro; en septiembre regresó a la ciudad de Oaxaca, ahora al Teatro Macedonio Alcalá (como Compañía Nacional de Ballet).

En esta última función la CND presentó *Las sílfides*, *La balada de la luna y el venado*, *Divertimento*, *El corsario* y *Polonesa y mazurka* de la ópera *Halka* (c. Teresa Kujawa, m. Stanislaw Moniuszko, vest. Andrezej Majewski).[628] La maestra Teresa Kujawa, del Ballet de Polonia, había trabajado directamente con Fokine y se había encargado de revisar la versión de Segura de *Las sílfides*, importante aportación para la compañía.

En agosto por fin la CND se presentó en el PBA, con una función el día 31, en que bailó *Las sílfides*, *Adagio de la rosa*, *El combate*, *pas de deux* de *Don Quijote* y *Divertimento*. El elenco estuvo compuesto por Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza, Alicia Pineda, Martha Pimentel, Alicia Colino, Laura Echevarría, Jacqueline Fuller, Noé Alvarado, Claudia Trueba, Aurelio García, Mónica Houbiers, George Roussis, Héctor Salcedo, Giselle Colás, Roxana Flores, Carmen Alvarado, Angelina Morales, Coral Zayas, Olivia Bucio, Armando Medina, Carlos Delgadillo, Ligia Escalante, Esperanza Escamilla, Blanca Lagunes y Griselle Lezama (en la función del Teatro Macedonio Alcalá actuaron además Martha Sepúlveda, Alejandro Schwartz, Víctor Salas y Edgar Flores). El director era Felipe Segura; *régisseur*, Jorge Cano; director de escena, Juan González Amador; maestros, Fedor Lenski, George Houbiers y Socorro Bastida; asesora, Raquel Tibol; maestro de música, Luis Rivero; pianistas, Juan González Amador y Juan Carlos Barrera. Los acompañó la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, dirigida por Miguel Bernal Matos.[629]

Además, de agosto a diciembre algunos bailarines de la compañía actuaron en las óperas *Halka*, *Aída*, *El murciélago* y *Rigoletto*. En octubre la CND tomó parte en el Homenaje a Silvestre Revueltas organizado por la Dirección General de Servicios Sociales del DDF, en el 35 aniversario de la muerte del compositor. Ofrecieron en el Museo de la Ciudad de México y en el PBA *Redes* (c. Hilda Villalta, m. Revueltas, vest. Francisco Moreno Capdevila) y *El adagio de la rosa* (c. Petipa, m. Tchaikovski).[630]

En noviembre la CND dio una función en el Teatro Jiménez Rueda para la Asociación de Maestros y Personal Administrativo de la Universidad de Guanajuato, con *Grand pas de quatre*, *Pas de deux* de *El Cascanueces*, *La balada de la luna y el venado* y *Divertimento*.[631]

---

[628] Programa de mano de la Compañía Nacional de Ballet, Teatro Macedonio Alcalá, Oaxaca, 1 de septiembre de 1974.
[629] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 566-567.
[630] Programa de mano del Homenaje a Silvestre Revueltas, Museo de la Ciudad de México, DDF, México, 2 de octubre de 1974.
[631] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Jiménez Rueda, México, 16 de noviembre de 1974.

**Galindo, el tercero**

Luego de Bueno y Ortiz, llegó a la dirección del INBA el filósofo y escritor Sergio Galindo, ex jefe del Departamento de Coordinación (1965-1970) y subdirector general (1972-1973) del Instituto, además de director de varias revistas.[632] En febrero de 1975 dio su primera entrevista (al final, rodeado de su esposa Angelita y sus seis hijos), en donde confirmó que el principal problema que enfrentaba la institución era económico: "El Instituto necesita un mayor presupuesto para lograr la descentralización y llevar a cabo en la provincia mayores actividades. Necesitamos más maestros para que nuestra labor tenga verdaderamente una proyección nacional".

En su opinión el INBA (a cuyas siglas suprimió la "L" de Literatura, pues siendo ésta una bella arte la L era redundante) era una institución difícil de dirigir no sólo por el trabajo que había que desarrollar, sino porque se tenía relación con artistas, "y como tienen mayor sensibilidad, resultan más susceptibles que cualquier otro gremio". Para Galindo, el Instituto era el mejor y más rápido lugar para "quemarse políticamente, pero como yo no soy político no me importa"; sabía que "los directores del INBA son efímeros y quién sabe cuánto tiempo esté en este cargo".

Dentro de la institución, Galindo enfrentaría conflictos con las áreas de música y artes plásticas. En el primer caso los inconformes solicitaban la remoción del jefe del Departamento de Música, Manuel Enríquez, pero rotundo, Galindo afirmó que no aceptaría la renuncia del compositor, a quien debía dársele tiempo para hacer su trabajo. En la otra área no veía conflicto, pues artistas y críticos se habían unificado para iniciar un diálogo con las autoridades y analizar los problemas de la plástica nacional.[633]

Galindo mantuvo a Salvador Vázquez Araujo a la cabeza del Departamento de Danza, aunque fue hasta el 14 de octubre cuando ocupó el cargo oficialmente y dejó la Coordinación General. El nombramiento se debió sin duda a sus planes de cambio y fortalecimiento del área, así como a su desempeño; por otra parte, le permitió a Vázquez Araujo echar a andar su propuesta, que entre otros puntos pretendía mantener una temporada dominical permanente en el año y programar funciones para estudiantes y obreros: Según Valentina Castro, estas medidas ayudarían a la formación de un público asiduo. En febrero de 1975 la coreógrafa comentó también que el plan de trabajo de Danza aún no era

[632] Currículum de Sergio Galindo, CENIDI Danza, INBA, México.
[633] Guadalupe Appendini, "„El INBA no aceptará la renuncia de Manuel Enríquez", dice Sergio Galindo", en *Excélsior*, México, 6 de febrero de 1975, pp. 1-B y 2-B.

oficial, pues Galindo "no ha tenido tiempo de aprobarlo y éste debió haber tomado vigencia desde enero".[634]

La CND redujo sus presentaciones. En enero de 1975, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato dirigida por José Rodríguez Fraustro, se presentó en el Cinema Estrella de la ciudad de León con *Grand pas de quatre*, *La balada de la luna y el venado*, *pas de deux* de *Don Quijote* y *Divertimento*. Al elenco se habían sumado Roberto Sánchez, Patricia Romero, Maya Ramos, Andrea Gabilondo y Gina Muñoz.[635]

En febrero y marzo algunos bailarines de la CND actuaron en el PBA, en las funciones de *El Cascanueces* de la ADM: Noé Alvarado, Francisco Araiza, Carlos Delgadillo, Esperanza Escamilla, Andrea Gabilondo, Aurelio García, Mario Malpica, Angelina Morales, Gina Muñoz, Martha Pimentel, Alicia Pineda, Maya Ramos, Patricia Romero, George Roussis, Héctor Salcedo, Roberto Sánchez y Guillermo Valdez.

En abril de 1975 la compañía participó en una función de estrellas de ballet en el Teatro Clavijero del puerto de Veracruz. Las estrellas eran Laura Urdapilleta y Francisco Araiza, con Juan González Amador, y el repertorio, *Las sílfides*, *El corsario*, *Romeo y Julieta*, *Don Quijote* y *La muerte del cisne*.[636] En mayo se presentaron dentro del Programa Cultural de la Feria de San Marcos en Aguascalientes, con algunos cambios de repertorio: *Grand pas de quatre*, *Pas de trois*, *Danza de la cinta* (c. Lland, m. M. Gliere), *pas de deux* de *Don Quijote*, *La balada de la luna y el venado* y *Suite* de *El Cascanueces*. Varias estudiantes de la ADM ya se habían incorporado a la CND, y en su elenco aparecieron algunas, como Mercedes Limón y María del Roble Becerra, además de Noemí Pérez; entre los maestros estaba Nelsy Dambre, junto con Fedor Lensky y Socorro Bastida.[637]

También en mayo, Laura Urdapilleta, Francisco Araiza, Noé Alvarado, Roberto Rivas, Carlos Delgadillo y Aurelio García fueron bailarines huéspedes del Ballet Clásico Sergio Franco, A.C., en el Teatro Colonial de la ciudad de Chihuahua. Presentaron *Suite* de *El Cascanueces* y *La fille mal gardée*.[638]

---

[634] Valentina Castro en "Cultura de hoy. El mundo empieza a reconocer la calidad de nuestra danza", en *El Día*, México, 19 de febrero de 1975.
[635] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ceremonia de coronación de la reina Lucía I, Cinema Estrella, León, Guanajuato, 10 de enero de 1975.
[636] "El público podrá admirar mañana en el Clavijero a Laura Urdapilleta", en *El Dictamen*, Veracruz, 16 de abril de 1975.
[637] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza Clásica, Programa Cultural de la Feria de San Marcos, Teatro Morelos, Aguascalientes, 2 de mayo de 1975.
[638] Programa de mano del Ballet Clásico Sergio Franco, A.C., Teatro Colonial, Chihuahua, 30 de mayo de 1975.

Hasta mayo de 1975 la CND (o algunos de sus integrantes) había participado escasamente en las mencionadas cinco actividades. A partir de junio, cuando llegó a México el Ballet Nacional de Cuba, se modificaron los planes originales de obtener apoyo técnico de los maestros y escuelas soviéticos.

Como lo había dicho Felipe Segura respecto a 1973, cuando Carlos Gaona era el jefe del Departamento de Danza, la segunda mitad de 1975 fue de "encierro", esta vez para concentrarse en la asesoría que brindó Cuba al ballet mexicano y en el intercambio de bailarines entre ambos países. Esta coyuntura dio oportunidad a Segura y Susana Benavides de trabajar con el Southwest Ballet Center, de Fort Worth, Texas, grupo con el que el primero montó su versión de *Giselle* y ella la interpretó, además del segundo acto de *El lago de los cisnes* (ambas con Bill Martin-Viscount como *partenaire*), *Spring Waters* (c. Messerer, m. Rachmaninoff) y *Autumn Dreams* (c. Karen Schwarz, m. Poulenc).[639]

El "encierro" correspondió a una reestructuración más de la CND, que con entusiasmo llevaron a cabo artistas y autoridades siguiendo los términos de un famoso convenio con los cubanos, que vino a modificar la organización de la compañía, así como su trabajo artístico.

### 2. Desintegración del Ballet Clásico 70 y fortalecimiento del Taller Coreográfico de la UNAM

#### Ballet Clásico 70

En 1973 el Ballet Clásico 70 siguió dando sus funciones permanentes de los viernes en el Teatro del BFM; además, tomó parte todos los domingos de marzo en la Temporada del Teatro Jiménez Rueda y otras en el Teatro Tepeyac del IMSS.

El 27 de mayo la compañía estrenó en el PBA *Letanía erótica para la paz*, obra que había sido preparada por varios meses reuniendo los esfuerzos de numerosos artistas. Amalia Hernández no asistió a esa función, pues estaba de gira por Europa con el BFM.

Según el programa de mano, la nueva obra no sólo seguía la "búsqueda de una nueva expresión" a partir de la asimilación y superación de la danza clásica con una proyección contemporánea, sino que lograba un "espectáculo unitario" con la integración de varias artes. Estaba basada en un poema de Griselda Álvarez; coreografía de John Fealy, Nellie Happee y Roseyra Marenco; música original de Rocío Sanz y el ingeniero de sonido Roberto Sánchez Alvarado; dirección de Happee y Rafael López Miarnau; escenografía y diseños de Guillermo Barclay;

[639] Programa de mano del Southwest Ballet Center, Scott Theatre, Fort Worth, Texas, 21 y 22 de agosto de 1975. En el programa de lujo que se editó para esa ocasión aparecieron fotos de ambos mexicanos trabajando en el montaje, así como de Benavides anunciando aparatos de sonido marca Radio Shack.

participación de las actrices huéspedes María Douglas y Maricruz Nájera, y de los bailarines Maclovia Carrión, Elena Carter, Victoria Larrauri, Carlos López, Julio Martínez, Ruth Noriega, Ricardo Ramírez, Ricardo Riebeling, Patricia Romero, George Roussis, Guillermina Sánchez, Roberto Sánchez, Aglaé Verni y Sergio Vicencio.

Además de *Letanía*, se repusieron *Variaciones* de Happee, *Crepúsculo* de Michael Uthoff y *Aguafuerte* de Gloria Contreras. La directora artística de la compañía era Happee; *régisseur*, Carlos López; coordinadoras, Patricia Aulestia y Tania Álvarez; maestros, Happee, Carlos López y Socorro Bastida; director técnico, Leonardo Peláez; encargado de vestuario y utilería, Salvador Mitre; jefe de iluminación, Edmundo Arreguín; jefe de tramoya, Jesús Cuervo; jefe de utilería, Moisés Arboleya; encargado de sonido, Ramón López; traspuntes, Mario Rodríguez y Roberto García.[640]

Para Carmen G. de Tapia *Variaciones* y *Aguafuerte* eran "danza por la danza misma, sin argumento, de fino diseño que fueron muy celebradas", pero criticó *Letanía*, porque no era la más adecuada para una función dominical vespertina. La obra estaba dividida en los temas *El génesis*, *Pero un día enfebrecido*, *Aquí estoy bienamada*, *La guerra* y *Los mismos desde el principio*; la coreografía seguía "la escuela de Ballet del Siglo XX", y el fuerte contenido dramático lo habían expresado las actrices con su "acentuado patetismo".[641] Gloria Velasco, por su parte, afirmó que el fondo musical (que no música) era muy bello y daba diversas "impresiones sonoras" (sonido de turbina, de agua, aplausos, voces humanas, ruidos bélicos, jadeos eróticos).[642]

Otro cronista señaló la integración de danza, música, poesía y plástica en la "espléndida" obra, así en momentos fueran excesivos al ojo y al oído "los numerosos elementos artísticos que se conjuntaban en el escenario". Eso ocasionaba que a veces las actrices y el poema saturaran, a pesar de las líneas simples de coreografía, música, escenografía movible e iluminación. Además, comentó sobre la "visión renovada de los bailarines mexicanos" que daba la compañía: dos décadas atrás, "se distinguían por su torpeza y hasta por la imperfección de sus cuerpos, aunque no dejaban de ser llamativas las temáticas de sus danzas, dedicadas específicamente a la búsqueda de rasgos mexicanos"; sin embargo, en los setenta las obras tenían una "estructura más abstracta" y los bailarines demostraban, gracias al entrenamiento y disciplina, "la perfección tanto de su técnica como de su anatomía corporal". Esta última estaba muy lejos de "las siluetas escuálidas de los famosos ballets

[640] Programa de mano del Ballet Clásico 70, PBA, México, 27 de mayo y 3, 10 y 17 de junio de 1973.
[641] Carmen G. de Tapia, "Teatro. *Letanía erótica para la paz* en Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 6 de junio de 1973.
[642] Gloria Velasco Zendejas, "*Letanía erótica para la paz*", en suplemento *Fin de Semana* núm. 176 de *El Día*, México, 8 de junio de 1973.

románticos", especialmente en los varones, quienes ya presentaban "siluetas recias, masculinas, y que vuelan no obstante por el escenario con esa ligereza, esa elegancia de los gimnastas".[643]

Para otro cronista se logró la integración en *Letanía* y cada uno de sus elementos era de gran calidad, lo que reconoció el público que llenó el teatro y ovacionó la obra en su estreno.[644]

Después de las funciones en el PBA, el Ballet Clásico 70 pasó al Teatro Hidalgo del IMSS con presentaciones los domingos a las 12 horas. Luego de ver *Letanía* en este foro y en el PBA, Luis G. Basurto opinó sobre la gran calidad de su poema, coreografía, diseños, actrices y montaje; afirmó que el cambio realizado (las actrices salieron del foro, sólo se oían sus voces) había sido acertado y "hoy la expresión poética cobra más fuerza y vigencia, confundida con el ballet". Entre los bailarines destacó a Victoria Larrauri, Ruth Noriega, Guillermina Sánchez, Maclovia Carrión, Elena Carter y Carlos López, en especial los dos últimos, "brillantemente dotados para su quehacer" y que también bailaban la "magistral" obra de Uthoff, *Crepúsculo*.

Entre la mediocridad general de los espectáculos, escribió Basurto, Amalia Hernández merecía un homenaje por haber propiciado la composición de *Letanía*, una "bella creación al servicio de la mejor cultura; la integridad espiritual del hombre".[645]

El 21 de septiembre de 1973 el Ballet Clásico 70 inició en Xalapa una serie funciones en diversas ciudades del país; durante ese mes y el siguiente se presentó en Morelia, Cuautla, San Luis Potosí, San Miguel Allende, Aguascalientes, León, Salamanca, Monterrey, Nuevo Laredo y Guadalajara. Llevó dos programas, 22 artistas y el equipo técnico. La coordinación de las funciones estaba a cargo de Clementina Otero, asesora artística de la compañía, así como de Alberto Kuhn, su promotor.[646] Los bailarines eran Maclovia Carrión, Elena Carter, Victoria Larrauri, Carlos López, Gloria Macías (quien en esas fechas también aparecía en la compañía oficial de ballet), Julio Martínez, Ruth Noriega, Ricardo Ramírez, Ricardo Riebeling, Patricia Romero, Guillermina Sánchez, Roberto Sánchez, Alejandro Schwartz, Aglaé Verni y Sergio Vicencio. La dirección era de Nellie Happee, la asesoría artística de Clementina Otero y la promoción y coordinación de Patricia Aulestia.[647]

En noviembre la compañía tuvo un fin de semana en el Teatro de la Danza con *Ángeles barrocos*, *Dúo*, *Intermezzo, El forastero*, *Dueto* y *Screenplay*. Eran los mismos bailarines; aparecían

---

[643] "Espectáculo unitario del Ballet Clásico 70", en *El Día*, México, 8 de junio de 1973.
[644] "Toros, ópera, modas. *Letanía*", en *Siempre!* núm. 1,043, México, 20 de junio de 1973.
[645] Luis G. Basurto, "Crónicas de México. El Ballet Clásico 70 y la *Letanía erótica para la paz*", en *El Heraldo de México*, México, 28 de julio de 1973.
[646] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 19 de septiembre de 1973.
[647] "El Ballet Clásico 70 danza en la provincia", en *Excélsior*, México, 15 de octubre de 1973.

como directores del grupo Happee y Rafael López Miarnau; *régisseurs*, Carlos López y Ricardo Riebeling; coordinadores, Aulestia y Kuhn; maestros, Happee, Carlos López y Socorro Bastida; director técnico, Leonardo Peláez.[648]

El Ballet Clásico 70 sostuvo su actividad hasta agosto de 1974, cuando desapareció. Al respecto, Happee ha dicho que desde su fundación Amalia Hernández pretendía que "tuviera tanto éxito como el BFM", lo que no se logró. La razón de esto, explicada también por Happee, fue que la especialidad dancística y el tipo de compañía, repertorio y público del Clásico 70 eran completamente diferentes a los del Folklórico. La danza clásica, y en especial la clásica contemporánea, no tenían un público extranjero que mantuviera en constante actividad al grupo y que lo dotara de recursos como sucedía al BFM; en cambio, la veía un público nacional reducido que además exigía cambios constantes en el repertorio. Asimismo, el Clásico 70 contaba con muy pocos elementos, quienes no podían sostener el mismo ritmo de trabajo, y sus recursos económicos eran limitados (ella misma debía prestar el salón de danza de su casa para clases y ensayos). Hernández quería mantener el mismo repertorio por largo tiempo, "sin entender que así no puede funcionar una compañía de clásico", y al mismo tiempo, pretendía que la compañía "ofreciera algo distinto", lo que era imposible porque la creación de las obras implicaba tiempo, pues los coreógrafos tenían un compromiso con la "búsqueda".[649]

Las diferencias entre ambas fueron muchas. Hernández, como directora general y patrocinadora, no aceptaba fácilmente que se le contradijera, mientras que Happee expresaba sus desacuerdos. Sin embargo, tanto el Clásico 70 como Happee se debieron amoldar a las líneas trazadas por Hernández, las cuales estaban sustentadas en su experiencia y en el conocimiento de las preferencias del público, pero en función del BFM.

Esos desacuerdos y la organización impuesta conllevaron, además, la limitación de las aspiraciones creativas de Happee, como lo había apuntado Raquel Tibol en 1972.[650] Logró un importante desarrollo profesional en el Clásico 70, pero en sus palabras, "tenía que estar dentro del

[648] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Teatro de la Danza, México, 9 a 11 de noviembre de 1973.
[649] "... el público que teníamos no era de extranjeros, era el nacional. No había suficiente público, la gente no conocía el teatro, y lo peor era estar dando funciones con un mismo programa. Amalia quería agotarlo sin entender que así no puede funcionar una compañía de clásico. Era preferible hacer una temporada y luego otra. Yo le decía a Amalia: „¿Por qué no mejor hacemos temporadas y después salimos?", pero seguíamos trabajando, sin vacaciones ni descansos, como el Folklórico. Le trataba de explicar que los músculos tenían que descansar, porque éramos un grupo muy chico y dábamos funciones cada ocho días pasara lo que pasara. Ella me decía: „Es que si no, me van a reclamar los del Folklórico". Quería que el ballet ofreciera algo distinto al público, quería más variedad, y lo entiendo, pero crear un repertorio es tardado, no podíamos estar cambiando y hacer tanta búsqueda". Nellie Happee en Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto*, *op. cit*., pp. 145-146.
[650] Raquel Tibol, "Ballet Clásico 70 busca fortalecerse", *op. cit*.

renglón de una programación determinada", creaba en función de las necesidades del grupo y no necesariamente de las suyas como artista.[651]

Todo ello trajo como resultado la desintegración del Ballet Clásico 70, a raíz de la cual Manuel Blanco escribió que para sustituirlo "la empresa" crearía un espectáculo siguiendo la línea de Alwin Nikolais, lo que le parecía criticable. Blanco informó de que los bailarines del Clásico 70 se hallaban en retirada, algunos a Europa y otros a Estados Unidos. Entre estos últimos estaba la "magnífica bailarina" Elena Carter, quien ya era miembro del Ballet Harlem, que hacía poco tiempo había estado en el PBA ("Lo malo de todo esto es indudablemente el desperdicio de elementos humanos, que desde luego no abundan"). Afirmó que a veces la causa de la desintegración de grupos eran los designios oficiales, pero en este caso, siendo parte de una empresa privada, se preguntó "¿Hasta cuándo los bailarines van a asumir la conciencia de responder por la danza?".[652]

Como sea, el Ballet Clásico 70 hizo su aportación a la danza mexicana sirviendo como un taller de creación a numerosos coreógrafos mexicanos y extranjeros; como fuente de trabajo para talentosos bailarines que desarrollaron profesionalmente su labor, y como una posibilidad más, aunque trunca luego de cuatro años, de impulsar al ballet contemporáneo.

**Taller Coreográfico de la UNAM**

Como lo había anunciado Gloria Contreras, el Taller Coreográfico de la Universidad abrió 1973 en el Auditorio de la Unidad Zacatenco (entrada gratuita) el 28 de febrero y 7 y 14 de marzo, auspiciado por el Departamento de Difusión Cultural del IPN. Finalmente estrenó *Concerto* y *Opus 32*, además de reponer *Interludia*, *El mercado*, *Danzas para mujeres*, *Allegro*, *Adagio y fuga*, *Electrodanzable*, *Eioua* y *Huapango*.

El Taller tuvo gran éxito en esas funciones, a pesar de los problemas técnicos que debió sortear. Según Alfonso Mendoza, logró identificarse con los espectadores, aunque había dejado ver las deficiencias "normales" de un grupo de sólo dos años de existencia; sin embargo, se notaba el manejo de "elementos nuevos antepuestos a la tradición" y una "voluntad permanente de cambio". La compañía había demostrado que era falso que no hubiera público para la danza y que era posible

[651] Un ejemplo fue *Rasa lila*, que creó porque faltaba una obra para tener un "contraste" en el programa; a pesar de que Happee inició con ella una búsqueda de "fuerza en el movimiento", no complació a Hernández. Más tarde estrenó *Quinteto*, en la que "pude irme por otra línea, pero no encontré apoyo, porque a Amalia tampoco le gustó, dijo que no era ni chicha ni limonada". Nellie Happee en Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto, op. cit*., p. 142.
[652] Manuel Blanco, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 11 de junio de 1974, p. 15.

comunicarse con él, entusiasmarlo e involucrarlo. Los cerca de 800 estudiantes que vieron la función del día 14 eran la prueba; incluso, obligaron a que se repitiera *Huapango*.[653]

Gloria Contreras declaró que el Taller había tenido una crisis de bailarines mexicanos, pero ahora todos lo eran, salvo el uruguayo Diego Alberto. Enfatizó la respuesta positiva de los diversos públicos ante los que se presentaban, con quienes conversaban al concluir las funciones. Esto les había permitido un mayor acercamiento con los asistentes, especialmente con los jóvenes de Ciudad Universitaria.

En lo referente a los cambios que se habían dado en la rectoría de la UNAM, Contreras declaró que su situación era incierta. Pablo González Casanova, quien por medio de Enrique Velasco Ibarra había apoyado al Taller, había renunciado a su cargo; el nuevo rector, Guillermo Soberón, aún no establecía los lineamientos en el área de difusión cultural.[654] No obstante, los integrantes del Taller ocupaban plazas de la UNAM, disfrutaban de los derechos y prestaciones de todos los trabajadores universitarios y tenían participación en el sindicato, lo que sucedía en México por primera vez en una compañía de danza.[655] De este modo, tenían cierta seguridad en su trabajo, aunque no garantía para producción y difusión.

Contreras sostuvo que el Taller tenía personalidad propia, que no se parecía a ninguna otra compañía y que había trabajado continuamente desde su formación. Se expresaba con "un lenguaje propio" que reflejaba al país, en su concepción, formado por "muchos cachitos distintos" y no con una cultura única. Sólo después de la Revolución, dijo, "el mexicano comenzó por reconocerse y adquirir conciencia de sí mismo como un ser multifacético, pero único a la vez", lo cual quería expresar con su danza.[656]

Luego del IPN siguió la V Temporada Universitaria del Taller en marzo de 1973. El Teatro de Arquitectura se mantuvo con llenos durante un mes, con tres funciones semanales de entrada libre. En la temporada se estrenó *Concierto* (segunda parte de la trilogía que preparaba Contreras sobre el *Concierto en re menor* de Bach para clavecímbalo y orquesta). Los bailarines se habían reducido a

---

[653] Alfonso Mendoza, "Una compañía de danza excepcional. El Taller Coreográfico de la Universidad", en *El Nacional*, México, 17 de marzo de 1973, p. 5.
[654] Ramón Oviero, "Mañana se presenta en el IPN. Conversación con Gloria Contreras", en *El Nacional*, México, 6 de marzo de 1973.
[655] "El Taller Coreográfico de la UNAM, en el Foro Isabelino", en *El Día*, México, 30 de marzo de 1973.
[656] Gloria Contreras en "El Taller Coreográfico de la UNAM debuta en el IPN", en *Cine Mundial*, México, 7 de marzo de 1973.

Cristina Gallegos, Griselle Lezama, Azucena Álvarez, Aurora Agüeria, Margarita Barrientos, Gloria Contreras, Cora Flores y Diego Alberto.[657]

De *Opus 32*, repuesta en la temporada, Elvira García escribió que había suscitado "discusión y revuelo por su realismo, crueldad, horror y belleza plástica". Creada después de la matanza estudiantil del 68 en Tlatelolco y de la de My Lai, tenía un contexto de "destrucción", que se expresaba en la obra. Hacía "una absoluta ruptura con la estética del pasado", por la cual Contreras se había enfrentado con "una danza nueva, una danza testigo, testimonio del momento en que estamos viviendo": *Opus 32* era "un hecho histórico convertido en danza" y daba un mensaje emotivo que producía la manifestación "estética, plástica y técnica". Por eso, sostenía García, la obra marcaba "el punto de partida hacia una nueva visión de la danza contemporánea", un arte "más verdadero, más real, más tangible, más acorde con la etapa histórica que vivimos".[658]

En medio de su temporada universitaria, en abril el Taller también participó en funciones semanales en el Foro Isabelino, por invitación del Centro Libre de Experimentación Teatral CLETA, en ese momento formado por treinta grupos que promovían su labor creativa y de difusión.[659]

En septiembre y octubre de 1973, durante cinco domingos, el Taller actuó en el Teatro del Bosque, dentro de la temporada dominical. Como usualmente lo hacía, ofreció un programa diferente en cada función, presentando en total 18 obras: *La muerte de un cazador*, *Isostasia*, *Eioua*, *Huapango*, *Electrodanzable*, *Vitálitas*, *Allegro*, *El mercado*, *Integrales*, *Danzas para mujeres*, *Concierto*, *Adagio y fuga*, *Jazzotomía* (m. Juan José Calatayud), *Opus 32*, *8 X jazz* (m. Dave Brubeck), *Cantabile* y *Cantos*, todas de Gloria Contreras, además de *Misa* (m. Juan José Calatayud, cantante Nan Redi) y *Cuatro estudios para orquesta* (m. Igor Stravinsky, diseños y esc. Bárbara Wasserman), ambas de Cristina Gallegos. Ese número de coreografías sometía a un intenso esfuerzo a los bailarines, como había sido el caso del Ballet Clásico 70.

El elenco había tenido cambios mínimos, como la integración de la talentosa Marisela Acosta (ex bailarina del Ballet Clásico 70); el resto eran Aurora Agüeria, Diego Alberto, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores y Cristina Gallegos; artistas huéspedes, Claudio Obregón, Nan Redi y Bárbara Wasserman (pintora). La directora era Gloria Contreras; asistente de dirección y maestra de ballet, Cristina Gallegos; asesora artística y maestra de ballet, Margarita Contreras; asesor técnico,

[657] "Quinta temporada universitaria", en *Cine Mundial*, México, 23 de marzo de 1973, p. 2.
[658] Elvira García, "La danza como testimonio: *Opus 32*", en *Revista de Bellas Artes* núm. 9, nueva época, INBA, México, mayo-junio de 1973, pp. 15-16.
[659] "El Taller Coreográfico de la UNAM, en el Foro Isabelino", *op. cit*.

Leonardo Peláez; iluminador y jefe de foro, Gabriel Pascal; asistente general, Amado Flores; grabaciones, Trío 3.1416 (Juan José Calatayud, Héctor Hernández y Eduardo Sánchez); textos, Manuel Blanco.[660]

Desde ocasiones anteriores el Taller había hecho improvisaciones con el Trío de Calatayud "cautivando al público"; esta vez también tuvieron éxito en su trabajo juntos.[661]

En marzo de 1974 el Taller estaba de nuevo en el Teatro de Arquitectura, en su anunciada extrañamente como X Temporada (que incluyó dos funciones en el Museo Tecnológico de la CFE). Los martes y domingos de octubre a diciembre presentó el estreno *Y en el silencio* de Aurora Agüeria (m. Silvestre Revueltas, diseño Roberto Cirou) y otro más, *Sin título* de Contreras (m. Revueltas).

El resto de las obras fueron *Homenaje a Pablo Neruda*, *Isostasia*, *Danzas para mujeres*, *Opus 32* (con actuación de Claudio Obregón), *La muerte de un cazador*, *Integrales*, *Eioua*, *Huapango*, *El mercado*, *Electrodanzable*, *Interludia*, *Cantabile*, *A dos* (m. Manuel Enríquez), *Vitálitas*, *Cantos* (con actuación de Claudio Obregón), *Rock* (c. Cristina Gallegos, m. Emerson, Lake & Palmer, diseños Aurora Agüeria), *Paso de dos*, *Canticum sacrum* (m. Stravinsky), *Adagio y fuga*, *Cuatro estudios para orquesta*, *Jazzotomía*, *Sinfonía* (m. Stravinsky), *Misa*, *Concierto* y *8 X jazz*. Era un total de 27 obras que se presentaron en 23 funciones.

Los integrantes del Taller eran la directora, Gloria Contreras; asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras; maestros, Diego Alberto, Cristina Gallegos y Margarita Contreras; coreógrafos Gloria Contreras, Cristina Gallegos, Aurora Agüeria y Diego Alberto; los bailarines Marisela Acosta, Aurora Agüeria, Diego Alberto, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Domingo Vera y Thelma Quintana. El jefe de foro e iluminador era Gabriel Pascal; asistente general, Amado Flores; representante, Jesús Serna; textos, Manuel Blanco.

Los patrocinadores eran Jaime Farell, Ameling, Alicia Espinoza, Germán Valdés y Miguel Villafañe; los colaboradores, José Luis Gutiérrez, Jorge Lomnitz Adler, Jesús Ornelas Leal, Martín Rivera Contreras, Gabriel Espinoza Pineda, Alejandro Aguilar Zafra, Ramón Bolívar Martínez, Luis Vidal, Jorge González Aragón, Pablo A. Chico Ponce de León, Rafael Bonilla P. y Guadalupe y Carmen Pérez.[662]

---

[660] Programa de mano del Taller Coreográfico de la Universidad, Temporada dominical de danza 1973, Teatro del Bosque, México, 2, 9, 23 y 30 de septiembre y 7 de octubre de 1973.
[661] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 11 de septiembre de 1973.
[662] Programa de mano, X Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, otoño 1974, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria, UNAM y Museo Tecnológico de la CFE, México, 1 de octubre a 10 de diciembre de 1974.

Lidia Zamanillo escribió que en esa temporada se distinguieron las bailarinas y coreógrafas Cristina Gallegos y Aurora Agüeria, quienes dijo que se habían formado en el Taller. Esto era inexacto, pues la segunda se había iniciado en la danza desde los años cincuenta y había tomado parte en compañías de todos los géneros dancísticos, hasta convertirse en una bailarina de gran versatilidad.

En una entrevista de la cronista con Gloria Contreras, ésta afirmó que el Taller no podía viajar fuera del país porque perdería el numeroso público formado con trabajo constante y de calidad, el mismo que llenaba la sala en cada función, que tenía que sentarse en el piso y mayoritariamente constituido por estudiantes.[663]

A partir de 1974, con la desaparición del Ballet Clásico 70, el Taller Coreográfico se quedó solo como representante del pujante "neoclasicismo" e impulsando la formación de nuevos coreógrafos en sus filas, además de la creación de numerosas obras de su directora.

### 3. Danza clásica extranjera

En mayo de 1973 se presentó en el PBA, traído por la Asociación Musical Daniel, el Ballet de Riga de la URSS, como parte de la celebración de los cincuenta años de la Asociación. Dio a conocer de último momento sus espectáculos, porque no sabía "a qué atenerse con el INBA". Además trajo a numerosas compañías y grupos musicales internacionales,[664] y al Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires (en 1974).

El Ballet Clásico Ruso de Riga, con su coreógrafo principal Alexander Lemberg, debutó en el PBA el 15 de mayo con la versión en cuatro actos de *El lago de los cisnes* (c. Petipa y L. Ivanov, cuarto acto Helena Tangijeva-Birzniece, esc. Edgar Vardaunis). Dio quince funciones más, hasta el 5 de junio, con *Las sílfides (Chopiniana)*; *Vals melancólico* (c. Tangijeva-Birzniece, m. E. Darzins); *adagio* de *El Cascanueces* (c. V. Vainonen, m. Tchaikovski); *La muerte del cisne*; *Estudio* (c. H. Tangijeva-Birzniece, m. E. Igenberg); *Vals* y *Bailes letones* del ballet *Laima* (c. H. Tangijeva-Birzniece, m. A. Lipein); *Nuestra Señora de París (Esmeralda)* (c. Al Lemberg, m. Pugni, Drigo y Glazupa), y *Carmen* (c. Lemberg, m. Bizet y P. Schedrin).[665]

---

[663] Lidia Zamanillo, "El Taller Coreográfico de la UNAM prepara bailarines más capacitados", en *El Sol de México*, México, 28 de noviembre de 1974.
[664] *Revista Hoy*, México, 17 de febrero de 1973, p. 45.
[665] Programa de mano del Ballet Clásico Ruso de Riga, Cincuenta Aniversario de la Asociación Musical Daniel, A.C., PBA, México, 29 de mayo de 1973.

Los setenta integrantes de la compañía soviética también dieron funciones en la Arena México y actuaron para los niños del Instituto Nacional de Protección a la Infancia, aparte de ir de gira por Guadalajara y Monterrey.

Para Felipe Segura la presentación de esa compañía fue "un acontecimiento" en México; su versión de *Las sílfides* fue "magnífica" y los divertimientos cumplieron su objetivo de lucir el virtuosismo de los solistas.[666]

En marzo (7 y 9 al 11) de 1974 se presentó en el PBA el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, dirigido por Esmeralda Agoglia, Miguel A. Miranda, Gustavo Mollajoli y Roberto Monicat. Era la compañía de la que Raquel Tibol había dicho que estaba formada por "bailarines fallidos" comparándolos con la compañía oficial mexicana de ballet.[667]

El repertorio que ofrecieron en el PBA fue *El lago de los cisnes* (c. Jack Carter según Petipa-Ivanov), *Giselle*, *Variaciones concertantes* (c. John Taras, m. Stravinsky), *El Cascanueces* (versión Nureyev) y *El niño brujo* (c. Carter, m. Salzedo). Sus solistas eran Beatriz Moscheni, Alicia Quadri, Vela Stankaitis, Paula Svagel, Ricardo Novich y Alejandro Sinópoli, y traían 53 bailarines más, entre corifeos y cuerpo de baile.[668]

Si en 1973 solamente se contó con la visita de una compañía de danza clásica, en 1974, además de la argentina, vinieron otras cuatro de gran calidad: el Royal Winnipeg Ballet de Canadá, el Dance Theatre of Harlem, el New London Ballet con su rutilante estrella Margot Fonteyn y el Ballet Bolshoi.

En mayo llegó a México, promovido por la Asociación Musical Daniel, el Royal Winnipeg Ballet de Canadá, bajo los auspicios de la embajada de ese país, con un extenso repertorio presentado en ocho fechas: *Pulcinella Variations* (c. Michael Smuin, m. Stravinsky, esc. y vest. Marcos Paredes, iluminac. Rae Ackerman); *Pas de deux romantique* (c. Jack Carter, m. Gioacchino Rossini, iluminac. Ackerman); *The Ecstasy of Rita Joe* (c. Norbert Vesak del original de George Ryga, m. Ann Mortifee, letras y diálogo Ryga, vest. e iluminac. Norbert Vesak, orquestación Carlos Rausch, dirección de sonido Philip Keatly); *Los patinadores* (c. Frederick Ashton, m. Giacomo Meyerbeer, puesta en escena Miro Zolan, esc. y vest. William Chappell); *Grand Pas Espagnol* (c. Benjamin Harkarvy, m. Moritz Moszkowsky, vest. Joop Stokovis); *Eternal Idol* (c. Michael Smuin, m. Frederic Chopin, vest. Paredes, iluminac. Ackerman); *Adagio de la rosa (La bella durmiente del bosque)* (c. Eugene Slavin-Petipa, m. Tchaikovski); *What to Do Till the Messiah Comes* (c., vest. e iluminac. Vesak, m. Chilliwack, Syrinx,

---

[666] Felipe Segura, "El Ballet de Riga y el Ballet de México", *op. cit.*
[667] Raquel Tibol en Rodolfo Rojas Zea, "Éxito de la CND Clásica, después de un año de receso", *op. cit.*
[668] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 559.

Phillip Werren, esc. Robert Darling, imágenes filmadas Al Razutis); *Meadow Lark* (c. Eliot Feld, m. Franz Joseph Haydn, esc. Robert Prevost, vest. Stanley Simmons, iluminac. John Stammers); *The Still Point* (c. Todd Bolender, m. Debussy); *Pas d'Action* (c. Brian Macdonald, m. Von Suppe, esc. y vest. "Por azar"); *Sebastian* (c. John Butler, argumento y m. Gian Carlo Menotti, vest. Simmons, esc. Lawrence Schafer, iluminac. Gil Wechsler), y *Rondó* (m. William Cornyshe, Ian Bark, Volka Gabe, Mahler, Jan Mortenson, Simon y Garfunkel).

El director de la compañía era Arnold Spohr; los primeros bailarines, Ana María de Gorriz, Louise Naughton, Sylvestre Campbell y Craig Sterling.[669]

En junio se presentó en el PBA el Dance Theatre of Harlem, dirigido por Arthur Mitchell, con un repertorio novedoso para México, que incluía obras de varios coreógrafos: *Agon* (m. Stravinsky, iluminac. Nananne Porcher) y *Concierto barroco* (m. Bach, iluminac. Paul Sullivan) de Balanchine; *Rhythmetron* (m. Marlos Nobre, vest. y accesorios Bernard Johnson, iluminac. Paul Sullivan) y *Fête Noire* (m. Shostakovisch, diseños Zelda Wynn según originales de Bernard Johnson, iluminac. Sullivan) de Mitchell; *Alas* (m. Benjamin Britten, vest. Carl Michell, iluminac. y diseño de proyección Sullivan) y *Fuerzas de ritmo* (m. tradicional y contemporánea, vest. Zelda Wynn, iluminac. Sullivan) de Louis Johnson; *Haiku* (m. Tania León, vest. Walter Raines, máscaras e iluminac. Gary Fails) de Walter Raines, y la adaptación de Karel Shook de *El corsario* (*pas de deux*).

Sus integrantes eran los bailarines Lydia Abarca, Virginia Johnson, Rosalyn Sampson, Laura Brown, Gayle McKinney, Brenda Garratt, Susan Lovelle, Melva Murray-White, Sheila Rohan, Rhonda Sampson, Walter Raines, William Scott, Gerald Banks, Homer Bryant, Samuel Smalls, Derek Williams, Paul Russell, Ronald Perry, Joseph Wyatt (quien se incorporaría a la danza mexicana) y Roman Brooks; además de los aprendices Yvonne Hall, Karen Brown, Laura Lovelle, Shenikwa Nowlin, Karen Wright y Allen Sampson.[670]

El 2 y 7 al 9 de septiembre el New London Ballet dio sus funciones en el PBA, con Margot Fonteyn y David Wall como figuras principales. El resto del elenco, solistas del London Royal Ballet, era Christian Addams, Deborah Hess, Elaine McDonald, Lesley Mould, Paul Porter, Andre Prokovsky, Jorge Salavisa, Galina Samsova, Linda Smith y Bob Smith.

Bailaron *Cuarteto para piano número 1* (c. André Prokovsky, m. Beethoven, diseños Salavisa); *pas de deux* de *La bella durmiente*, *Canciones populares* (c. Prokovsky, m. Berio, efectos y diseños

---

[669] Programa de mano del Royal Winnipeg Ballet de Canadá, PBA, México, 27, 28, 30 y 31 de mayo y 1 a 4 de junio de 1974.
[670] Programa de mano de The Dance Theatre of Harlem, Inc., PBA, México, 10, 11, 13, 15, 17 y 18 de junio de 1974.

Salavisa); *pas de deux* de *El corsario*, *pas de deux* de *Romeo y Julieta* (c. Lavrousky-Kenneth, m. Prokofiev, esc. Bennett), y *Vespri* (c. Prokovsky, m. Verdi, diseños Norman McDowell).[671]

Fonteyn y Wall solamente interpretaron los *pas de deux* de *La bella durmiente* y de *Romeo y Julieta*, lo que levantó críticas y quejas de público y cronistas, que deseaban ver a la gran *ballerina* más tiempo en el escenario.

También en septiembre la Asociación Musical Daniel cumplió su promesa de traer a México al Ballet Bolshoi (sólo a una parte de él), encabezado por Maya Plisetskaya, como parte del Festival 1974 Música y Danza. En el PBA dieron cinco funciones en septiembre y octubre, cuyas localidades se agotaron desde días antes, además de ocho funciones en la Arena México. Trajeron un extenso repertorio de obras, fragmentos y *pas de deux* muy conocidos: segundo acto de *El lago de los cisnes* (c. Gorsky), donde Plisetskaya actuó como Odette; *Vals de las flores* de *El Cascanueces* (c. A. Messerer); *pas de deux* de *El Cascanueces* (c. Vainonena); *pas de deux* de *El corsario*; *pas de deux* de *Giselle*; *Vals* (c. Fokine, m. Chopin); *Danza española* y *pas de trois* de *El lago de los cisnes* (c. Gorsky); *Danza gitana* (c. Goleisovsky, m. Zhelobinsky); *Vals* (c. A. Lapauri, m. Dunayevsky); *grand pas de deux* de *Don Quijote* (c. Gorski); *La rose malade* (c. Roland Petit, m. Mahler); *Tristán e Isolda* (c. V. Vasileva y N. Kasatkina, m. Wagner); *El gato con botas* y *Adagio* de *La bella durmiente del bosque*; *Escuela de ballet* (c. Messerer); *Carmen* (c. Alberto Alonso, m. Bizet-R. Schedrin), y la famosísima versión de Plisetskaya de *La muerte del cisne*.

El director del grupo era Vendiev Boni; el maestro de ballet, Asaf Messerer; Orquesta UNAME, dirigida por Yuri Simonov. Los bailarines: Maya Plisetskaya, Nina Sorokina, Natalia Kasatkina, Galina Kozlova, Elena Matveyeva, Natalia Rizhenko, Ludmila Vlasova, Marina Sidorova, Alexander Godunov, Vladimir Tikhonov, Boris Akimov, Valery Anisimov, Nikolai Fedorov, Alexander Lacreniuk, Sergei Radchenko y el cuerpo de baile.[672]

---

[671] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 567.
[672] Programa de mano del Ballet Bolshoi, Festival 1974 Música y Danza, Asociación Musical Daniel, A.C., INBA, PBA, México, 25 de septiembre de 1974.

## VIII. La danza contemporánea 1973-1974

### 1. Ballet Nacional de México, hacia fuera

En 1973 el BNM experimentó con su organización interna estableciendo la dirección colegiada, pues según Raquel Vázquez, el trabajo en equipo impulsado había permitido la "formación de personalidades". Éstas se habían desarrollado dentro de la compañía a partir de su trabajo artístico pero también de acuerdo con las diferentes funciones desempeñadas; sin embargo, hasta ese momento la responsabilidad finalmente recaía en una sola persona, la directora Guillermina Bravo. El cambio, al que Vázquez llamó "evolución y sobre todo toma de conciencia", respondía a que las personalidades habían removido las bases organizativas de la compañía, hasta conformar una nueva, donde "la responsabilidad del funcionamiento actual y futuro del grupo corresponde a todos y cada uno de los integrantes".[673]

Los nuevos bailarines también opinaron al respecto. Jesús Romero, incorporado desde hacía dos años, dijo que "ya era imposible que cuatro personas cargaran con la responsabilidad de todo un grupo de danza" y era necesaria "una mayor participación de los bailarines en la toma de decisiones. Había que estar conscientes de los problemas y tratar de resolverlos en común",[674] por lo que se dio "la evolución".

Para Raquel Tibol los cambios organizacionales entrañaban una "condición de comunidad cogobernada".[675] Al respecto, en el programa de mano de su temporada de junio de 1973 en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria, el BNM explicó:

Las diferentes etapas recorridas por el BNM han expresado con claridad los sucesivos objetivos del grupo: búsqueda, integración, asentamiento estético, renovación técnica y revolucionarización. Puede afirmarse, en este sentido, que el grupo ha sido y sigue siendo una comunidad inconforme: nuevas tendencias y actitudes han sido asimiladas por sus integrantes y la renovación del repertorio ha indicado la ininterrumpida línea creativa de sus seguidores. Un público cada vez más amplio ha podido percibir las distintas orientaciones, las cuales en su momento han constituido la vanguardia de la danza contemporánea en México.

Al paso de la renovación técnica y estética, el BNM responde conscientemente con nuevos métodos de organización interna. Puede afirmarse que cada uno de sus miembros, a medida que adquiere la indispensable preparación técnica y cultural, se convierte en participante activo de todas las actividades del grupo. En esta forma, 1973 marca para el BNM una etapa de reorganización que amplía y hace más expedita su realización en todos los sentidos, en todas las direcciones. La seguridad

[673] Raquel Vázquez en Mario Enrique Figueroa, "Ballet Nacional de México: arte y libertad", en *Revista de Bellas Artes*, INBA, nueva época, núm. 7, enero-febrero de 1973, pp. 17-19.
[674] Jesús Romero en Conchita Ortega, "La danza: esa desconocida", *op. cit.*
[675] Raquel Tibol, "Pautas y contexto del Ballet Nacional", *op. cit.*

técnica de sus miembros, la labor constante en la enseñanza, la madurez artística del grupo exigen ya una dirección colegiada y colectiva, así como la asignación de tareas específicas para cada uno de sus integrantes. O sea: expansión de responsabilidad simultánea a la difusión de capacidades técnicas, estéticas y didácticas; profesionalización definitiva, mediante la práctica; mayor seguridad ante un público cada vez más numeroso y culto.[676]

Esa especialización según capacidades significó, entre otros, dejar la coordinación artística a cargo de Guillermina Bravo; las relaciones públicas, de Raquel Vázquez; la organización artística, del grupo de Antonia Quiroz, y la administración, de Luis Fandiño.

Por otra parte, también en 1973, el BNM constituyó "un laboratorio" para trabajar "científicamente" en la búsqueda de "nuevos puntos de partida y nuevas metas". Se estudiarían y analizarían diversas formas de abordar la danza, técnicas y propuestas que reflejaran la dinámica de la danza contemporánea. Ésta, decía Raquel Vázquez, era "un arte en movimiento, un ejercicio siempre nuevo y experimental", y los integrantes del BNM aspiraban a "ampliar nuestro vocabulario para enriquecer la danza".[677]

Jesús Romero también habló del trabajo de laboratorio, en el que pretendían que "se experimente realmente" con la danza; lo definió como "una búsqueda continua de nuevas formas de movimiento". Así, el BNM cambiaría su trabajo diario, pues el laboratorio se sumaría a sus otras actividades: clase de técnica, ensayo de repertorio, clase de composición (para nuevos montajes) y para "completar nuestra instrucción, clase o conferencia sobre cine, historia del arte, literatura y cultura en general".[678]

Como había afirmado Gloria Contreras, los otros grupos dancísticos que recibían apoyo de la UNAM también se hallaban a la expectativa sobre lo que sucedería con las nuevas autoridades universitarias. Al no contar con la misma garantía del Taller Coreográfico, cuyos integrantes eran trabajadores universitarios (esa compañía se cocinaba aparte), los demás grupos pidieron al director interino del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, Benjamín Villanueva, una respuesta a sus requerimientos.

Firmada por Miguel Ángel Añorve, del Centro de Danza, nuevo coordinador del Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica; Angelina Géniz, directora del Ballet Folklórico de la UNAM; Jaime Blanc, del BNM, y Gilberto (Ruiz) Lang, del Grupo Estudiantil

[676] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, México, junio de 1973.
[677] Raquel Vázquez en Mario Enrique Figueroa, "Ballet Nacional de México: arte y libertad", *op. cit.*
[678] Jesús Romero en Conchita Ortega, "La danza: esa desconocida", *op. cit.*

Universitario (Mórula), el 11 de abril de 1973 enviaron una petición de apoyo económico para sus actividades (con copia para el secretario general auxiliar de la UNAM, Javier Jiménez Espriú).

Justificaron su demanda con sus cuatro (BNM y Seminario) y siete (Ballet Folklórico) años "en que hemos trabajado como universitarios difusores de la cultura", llegando a "todas las esferas sociales", y porque sus "núcleos" estaban integrados "en su totalidad por elementos de extracción universitaria".[679]

Al parecer, el nombramiento de Diego Valadés como director general de Difusión Cultural de la Universidad resolvió favorablemente la petición. El Seminario continuó en funciones y abriendo semestralmente grupos (la información podía solicitarse en el piso 10 de Rectoría o en la Calle del 57). Los requisitos eran los mismos iniciales y las cuotas eran 200 pesos de inscripción y 250 pesos de colegiatura mensual; a los universitarios y preparatorianos se les otorgaba una beca.[680] El hecho de que varios de sus estudiantes ya fueran bailarines del BNM (Carolina Meza, Jaime Blanc, Jesús Romero, Victoria Camero, Alejandra Serret y Juan Caudillo) era un estímulo y demostración de "las excelencias del sistema configurado y puesto en marcha por el Seminario", según Alberto Dallal.[681]

En mayo de ese año el BNM dio una función en la Escuela Preparatoria de Celaya, por medio de la UNAM y en colaboración con la Casa de la Cultura de esa ciudad. En ese tipo de funciones, aclaró el BNM, no se pretendía sólo mostrar un espectáculo, sino difundir en provincia "la danza contemporánea, sus métodos de trabajo y su actitud general con respecto a los problemas que plantea la creación artística" y la especificidad de su lenguaje. Por ello acompañaban sus presentaciones con conferencias didácticas ilustradas, aspirando a promover la formación de grupos dancísticos en cada región.

En Celaya bailaron *Calidoscopio*, *Complementarios*, *Melodrama para dos hombres y una mujer* y *Juego de pelota*. Los textos que acompañaron al programa son muy descriptivos de la manera en que el BNM se definía a sí mismo y sus obras, así como del primer acercamiento que tenía con el público. Sobre la estructura de *Calidoscopio* se decía que "predominan dos líneas: la musical y la dancística, en un diálogo permanente que propicia el contrapunto. Este tratamiento produce ritmos de los que surge en forma natural la danza, adquiriendo el ritmo un significado propio". *Complementarios* se basaba "en un germen de movimiento que al desarrollarse se divide en dos secuencias que

---

[679] Oficio al arquitecto Benjamín Villanueva, director interino de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, México, 11 de abril de 1973.
[680] Volante de difusión del Seminario de Danza y Experimentación Coreográfica, Danza 1975, México, febrero de 1975.
[681] Alberto Dallal, "Danza. El semillero de la Calle 57", *op. cit.*

corresponden a la trayectoria de cada personaje. A su vez, cada trayectoria marca cuatro etapas diferentes ―nacimiento, juego, lucha, amor― que culminan al fundirse en una sola imagen". Y *Melodrama* tenía un texto de Wilhelm Reich: "Cuando se levantan diques al fluir natural de la energía vital, ésta los rebasa, conduciendo a irracionalismos, perversiones, crímenes, etc.".[682]

En mayo la compañía actuó en el PBA con *Interacción y recomienzo*, *Acto de amor*, *Melodrama para dos hombres y una mujer*, *Juego de pelota* y *Serpentina*. Formaron el reparto José Luis Álvarez, Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Luis Fandiño, José Mata, Carolina Meza, Norma Moreno, Jesús Romero, Guillermo Ruiz, Antonia Quiroz, Alejandra Serret y Raquel Vázquez; jefe de foro, José Cuervo; asesor literario, Alberto Dallal; coordinación artística, Guillermina Bravo.[683]

Luego siguió su temporada en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria, donde presentaron *Operacional I*, *Interacción y recomienzo*, *Melodrama* y *Homenaje a Cervantes*. Después de estas funciones, Raquel Tibol puntualizó las diferencias y semejanzas entre el BNM y compañías de danza contemporánea de Estados Unidos, como las de Alwin Nikolais y Murray Louis. La crítica de arte identificaba la diferencia en el "peculiar y profundo anhelo humanitario", pues en los norteamericanos "el vuelo de la forma por la forma llega siempre más alto y más lejos que el vuelo de la forma para la expresión". Reconociendo que la danza de Nikolais no era "deshumanizada", sostenía que el kinetismo tenía límites; en tanto, el BNM buscaba el "desentrañamiento poético". Sin embargo, encontraba una "cierta consanguinidad estética" entre el BNM y aquellas compañías, pero nunca entre el BNM "y los conjuntos modernistas que trabajan con base en una hibridación del neorromanticismo, el ballet-teatro, el *show* y las tablas gimnásticas", cuyo representante más importante era Maurice Béjart.

Para Tibol *Operacional I*, "secuencia de interpretación e improvisación" de los tres bailarines (Raquel Vázquez, José Mata y Guillermo Ruiz), se había ido "afinando" hasta alcanzar una interpretación "más virtuosa y más sugestiva", y una improvisación "más ingeniosa y armónica". Ésta imprimía "una particular frescura a los pasajes previamente estructurados" y el conjunto resultaba un "limpio ejercicio coreográfico" con un "dibujo reiterado, de bien meditada y emotiva geometría". De las tres obras de Bravo, Tibol opinó que tenían en común una "nítida aunque compleja caligrafía

[682] Programa de mano del Ballet Nacional de México, UNAM-Casa de la Cultura de Celaya, Auditorio de la Escuela Preparatoria, Celaya, Guanajuato, 14 de mayo de 1973.
[683] Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, 23 de mayo de 1973. Las funciones fueron el 6, 11, 20 y 23 de mayo de 1973.

coreográfica", intérpretes con alto nivel técnico, entrega a su trabajo y "sentido de cohesión", además de que se notaba que Bravo "se había propuesto, y lo conseguía, realzar las capacidades dancísticas de los hombres", a diferencia de lo que sucedía en el ballet, en el que ellos actuaban como "columnas de sostén o de acróbatas".[684]

Gracias a la inteligente entrevista que Tibol le hizo a Guillermina Bravo, ésta pudo referirse a la complejidad de su proceso creativo en varias obras, así como los problemas que enfrentó y la solución que dio a cada caso. La idea de *Interacción y recomienzo* surgió, según dijo Bravo, de William Blake, con su carácter épico y trágico; había alterado la secuencia de la *Sexta sinfonía* de Mahler, y el dibujo partía de un círculo y una escuadra. En su coreografía había hecho una exploración geométrica para utilizar los planos altos sin recurrir a escenografía; el cuerpo llenaba el aire del espacio escénico. Usaba el coro de bailarines, la danza coral, con "justificación dramática". El tema de la obra ya no existía, sino que estaba "consubstanciado con la estructura"; ésta contenía "el bloque significativo; la estructura nace con su propia significación, que en este caso correspondía a un clímax casi permanente". Aseguró que sostener un clímax era "muy difícil, por eso no [se] puede hacer una [obra] más larga para estos héroes trágicos, que —según Blake— caracterológicamente buscan su destrucción, aunque siempre habrán de renacer de sus cenizas. Viene el día, la noche es derrotada; viene la noche, el día es derrotado".

La alteración musical estaba realizada de acuerdo con la acción dramática; las mujeres aparecían primero, con el segundo tema de la música de Mahler, y los hombres-caballo después, con el primer tema. Ello, dijo Bravo, no fue fácil, pues "en la interacción se trataba de voltear el círculo y la escuadra en todas las direcciones, hasta que quedaran en sentidos opuestos. Para un recomienzo cabal tendría que hacer un dibujo a la inversa, lo que me obligaría a invertir todos los temas musicales. Se trata de la imagen reversible", posibilidad que no descartaba.

*Melodrama* era un triángulo amoroso construido a partir de la interpolación de triángulos; la música era muy difícil pero se usaba "a la manera tradicional", aunque Bravo señaló su "obligación de trabajar con música electroacústica, aleatoria, seria, pero no tenemos los medios materiales ni los conocimientos para hacerlo con propiedad".[685]

El 23 de julio de 1973 el BNM dio una función en el PBA con motivo del 25º aniversario de su fundación y el INBA homenajeó a Guillermina Bravo por su trabajo artístico. En el programa de mano Ortiz Macedo escribió que era "apasionante" conocer la trayectoria de Bravo, cuyo esfuerzo había

[684] Raquel Tibol, "Pautas y contexto del Ballet Nacional", *op. cit*.
[685] Guillermina Bravo en *ibidem*.

permitido "ascender a esferas preponderantes dentro de la danza mexicana". Emilio Carballido definió al BNM como "una compañía dueña de sus recursos expresivos, capaz de transmitirnos obras complejas y muy ricas, gracias a su alto nivel de lenguaje técnico". Esta "compañía de exportación" carecía de apoyos para serlo efectivamente; era un grupo

que ha conservado su independencia de criterio y artística en forma total, y que ha conseguido auspicio, a cambio de su trabajo, del INBA y la UNAM. Que ha logrado contratar (a precio alto) los servicios de magníficos maestros extranjeros para afinar y reafirmar su técnica. Que ha logrado crearse un público no enorme pero constantemente creciente, especialmente joven. Que sigue dialogando con su público. Que sigue recibiendo y evolucionando. Un grupo en que se ha estimulado y refinado la creatividad, en que las puertas han estado abiertas al experimento y las mentes al criterio ajeno, en que se han estudiado teorías e historias no sólo del arte sino del Hombre en general.

El BNM presentó en su aniversario *Juego de pelota*, *Acto de amor*, *Serpentina*, *Complementarios* y *Homenaje a Cervantes*, obras de sus coreógrafos fundamentales: Guillermina Bravo, Luis Fandiño y Federico Castro.[686]

La función llenó totalmente el teatro; la obra más sobresaliente, según Gabriel Pourcel, fue *Serpentina* de Fandiño, por su fuerza y "gran plasticidad". Pourcel escribió que este bailarín se había "llevado la noche" con *Homenaje a Cervantes*, interpretando a un don Quijote "profundamente emotivo"; ahí también Guillermo Barclay había demostrado ser el mejor escenógrafo del país.[687]

José Antonio Alcaraz se refirió a *Homenaje a Cervantes* como una obra en que "la anécdota ha sido filtrada, esencializada con gran rigor depurativo para hacer posible su aplicación a la danza". Con el paso del tiempo, sostuvo, Bravo había ido "construyendo, encontrando, destruyendo, experimentando, fallando, logrando, al insistir en entregarnos un auténtico teatro de la danza".[688]

También sobre *Serpentina* había opinado Alberto Dallal, diciendo que planteaba "magníficamente las ancestrales sensaciones de la ceremonia y el rito". El diseño coreográfico era "impecable", al cual Fandiño había opuesto "una suerte de idea central: el protagonista es simultáneamente observador y participante en el relato de su muerte y de su vida", y se convertía en

[686] Programa de mano del Ballet Nacional de México, 25 Aniversario del BNM, Palacio de Bellas Artes, México, 23 de julio de 1973.
[687] Gabriel Pourcel, "Danza: semana de plácemes", *op*. *cit*.
[688] José Antonio Alcaraz, "Atan los pies en uno, las voluntades non", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1973.

"dirigente y sacerdote" al pasar su vida en retrospectiva, desde su muerte hasta su nacimiento. Todo ello expresado por imágenes sin anécdota, "abstracciones".[689]

A finales de agosto (20 al 31) el BNM presentó de nuevo su temporada de danza-debates, conducidos por Alberto Dallal y Raquel Tibol, en el Teatro del Bosque. Bailaron *Metrópoli*, *Acto de amor*, *Melodrama para dos hombres y una mujer* y *Juego de pelota* José Luis Álvarez, Jaime Blanc, Ángel Añorve, Norma Moreno, Federico Castro, Victoria Camero, José Mata, Jesús Romero, Guillermo Ruiz, Luis Fandiño, Antonia Quiroz, Carolina Meza, Alejandra Serret, Raquel Vázquez y Fernando Castillo.[690]

Dallal escribió que el teatro había estado a la mitad de su capacidad; el público lo formaban "jóvenes, estudiantes, profesionales, artistas de otras especialidades distintas de la danza, curiosos, clase media, lumpen", y especialmente integrantes de los CCH de la UNAM, con los cuales el BNM había tenido relación por medio de las funciones especiales que les había dado. Una de las preguntas más comunes era por qué el BNM y su trabajo "tan hecho y de vanguardia" no tenían difusión; la respuesta era, como antes se ha mencionado, que carecía de recursos para contratar promotores profesionales, trabajo que debían hacer los bailarines.

Los dos coreógrafos que presentaron obra, Bravo y Fandiño, respondieron a las preguntas del público sobre el proceso de creación. Cuando se quiso saber si la danza podía utilizarse con fines políticos, respondieron que durante muchos años eso se había hecho con la danza moderna mexicana. Se preguntó sobre la improvisación, y Raquel Vázquez y José Mata improvisaron para el público, por lo que "el espectáculo se prolongó no sólo al intercambio de ideas, sino a una inesperada creatividad", que convirtió al público "en participante activo, en suscitador, en parte integral del BNM".[691]

El 6 y 11 de noviembre el BNM regresó al PBA con las reposiciones de *Montaje* y *Homenaje a Cervantes*, además de dos estrenos: *Danza para un muchacho muerto* (m. Bach), el primero de los brillantes estudios para solistas que creó Bravo, en este caso para Ángel Añorve, a quien le dio la oportunidad de demostrar su virtuosismo y expresividad; y *Operacional II* de Luis Fandiño (m. David Bedfor, Schastian Bodinus, música Kabuki y percusiones de Fandiño, diseños José Cuervo), en la cual de nuevo el coreógrafo experimentó en torno de la improvisación y la creación musical.

---

[689] Alberto Dallal, "La transparencia ritual de *Serpentina*", en suplemento mensual *La Música en México* de *El Día*, México, 1 de marzo de 1973.
[690] María Idalia, "El debate en la danza es una forma de depuración: Dallal", en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1973, secc. Sociales, pp. 1 y 2.
[691] Alberto Dallal, "Crónica de un debate", *op. cit*.

La compañía dio una "espléndida representación" en un teatro casi vacío, lo que le pareció inexplicable a un cronista, aunque mencionó la poca promoción que recibieron las funciones. En contraste, en el foro se vieron "bailarines nuevos en el conjunto, jóvenes llenos de gracia y técnica, dispuestos a hacer algo por la danza, obras nuevas y reposiciones llenas de vigor". Jesús Romero se mostró "espléndido en su creadora vitalidad", Victoria Camero "transpira femineidad y una enérgica delicadeza" y Ángel Añorve exhibió una técnica que lo hizo "aparecer como suspendido en el aire, comunicando un sinnúmero de emociones". Era un BNM "que sí es Ballet, sí es Nacional, sí es de México y merece todo nuestro aplauso".[692]

Sobre los dos *Operacionales* de Fandiño, Alberto Dallal (quien así los bautizó) opinó que mostraban la capacidad de experimentación del coreógrafo "hasta sus últimas y más brillantes consecuencias. Son obras en las que el coreógrafo aplica la técnica de improvisación estableciendo parámetros previos".[693]

De nuevo en el Teatro del Bosque, el 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre el grupo repuso *Montaje*, *Calidoscopio*, *Comentarios a la naturaleza*, *Operacional II* y *Danza para un muchacho muerto*.[694]

En 1974 Guillermina Bravo y el resto del BNM solicitaron al gobierno del D.F. y al presidente Echeverría que les otorgara el Teatro Iris. Su propósito no era sólo tomarlo como sede permanente o como un teatro dedicado a la programación de danza de diferentes compañías y géneros, sino convertirlo en un centro de investigación y experimentación. Para Bravo el "sistema educativo artístico" existía sólo en el nombre y los artistas "con un cierto nivel técnico y profesional no tiene a dónde ir". El Teatro Iris sería un centro para "el trabajo intensivo de los profesionales, para realmente encontrar nuevos géneros, nuevos caminos, nuevas expresiones". Dijo que eso ocurría en todo el mundo "menos en México, y México ya no es el país del indito, ya es una parte del mundo; entonces, comportémonos como tales". El resto de la compañía opinaba de la misma manera y veía ese foro como una alternativa para ensayar sus obras, experimentar con otras artes y promover la formación de un público conocedor.[695] El BNM no logró su objetivo, pero en el siguiente sexenio el nuevo regente

---

[692] "Resurge el Ballet Nacional de México", en *El Sol de México*, México, 8 de noviembre de 1973, pp. 1-D y 3-D.

[693] Alberto Dallal, "Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro", en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980.

[694] Nota de pie de foto en *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1973.

[695] Rodolfo Rojas Zea, "Ballet Nacional de México pide como sede permanente el Teatro Iris", en *Excélsior*, México, 22 de marzo de 1974, p. 14-B.

abriría una convocatoria para establecer una compañía residente en el teatro; la ganadora sería de danza folclórica.

En la temporada de primavera de 1974 el BNM actuó en la Ciudad Universitaria, donde estrenó *Espacios trazados* de Federico Castro (m. Leonard Bernstein); otro de los solos de Guillermina Bravo, *Danza sobre un efebo* (m. Bach) con Jaime Blanc; *Investigación coreográfica sobre la histeria* de Raquel Vázquez (m. José Antonio Alcaraz), y la primera obra de Jaime Blanc, *Tango* (m. Stravinsky). También bailaron la tercera versión de *Apuntes sobre una marcha fúnebre*.

Raquel Tibol comentó que *Danza sobre un efebo* era interpretada por Blanc "con gran sutileza", para expresar "las angustias del sexo y el espíritu abriéndose en flor", y que *Tango* tenía en Carolina Meza y Victoria Camero dos intérpretes "con humor de cuchillo afilado". Sobre esta nueva versión de *Apuntes* (obra en que con "vigor realista se expresaba la contradicción fundamental del espíritu libertario de los jóvenes"), Tibol afirmó que "había tal verdad en todos los momentos de esta danza" que el público se conmovía, ya fuera relacionándolo con Tlatelolco 1968 o con otro espacio concreto.[696]

En abril de 1974 el BNM participó en la inauguración de la exposición de óleos y acuarelas de Cecilio Baltazar García en el Club de Industriales, con *Calidoscopio*, *Operacional II* y *Comentarios a la naturaleza*.[697] Tres meses después actuó en el PBA con *Comentarios a la naturaleza*, *Estudio número 1 Danza para un muchacho muerto*, *Melodrama para dos hombres y una mujer*, *Calidoscopio* y *Juego de pelota*, en una función dedicada a la asociación Arquitectos Revolucionarios, en cuyo programa de mano reapareció Rossana Filomarino, exclusivamente como maestra.[698]

En agosto el Grupo Estudiantil Universitario de Danza Contemporánea Mórula hizo su reaparición en el Teatro de Arquitectura. Según el programa de mano, sus obras representaban "el sentir de su tiempo"; a sus integrantes los estimulaba "la constante creación artística y la formación de un lenguaje nuevo en sus elementos constitutivos", y con su trabajo podrían consolidarse como un grupo profesional. Presentaron *Cantos* de Jesús Romero (m. Monteverdi, poema Octavio Paz, vest. Romero); *Dúo* de Jaime Blanc (m. Bach, vest. Blanc); *Disyuntiva de un personaje trágico* de Guillermo Serret (m. Emerson, Lake & Palmer, Bob Dylan y Vivaldi, vest. Carlos Herpert); *Excipiente* de Gilberto Ruiz (m. improvisaciones del grupo, vest. Eva Zapfe); *Tres* de Jesús Romero (m. Luiei

[696] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., pp. 166-167.
[697] "Exposición de Cecilio y actuación del BNM", en *Novedades*, México, 31 de marzo de 1974, secc. Sociales, p. 3.
[698] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 565.

Nono, vest. César Pérez Soto), y *Libertad* de Guillermo Serret (m. Emerson, Lake & Palmer y The Rolling Stones, vest. Pascal y Zapfe, cuyos personajes eran Libertad, Estudiantes y Dogmáticos).

Los bailarines de Mórula eran Miriam Alerhand, Fernando Castillo, Patricia Berlanga, Esther González, Jacqueline González, Gerardo Ortiz, Lidia Romero, Guillermo Serret y Eva Zapfe. Iluminación de Gabriel Pascal; asistentes, Jacqueline González y César Pérez Soto; fotografía, Ríos; maestros de danza, Miguel Añorve, Luis Fandiño y Antonia Quiroz.[699]

En septiembre de 1974, después de años de solicitar el apoyo oficial y casi veinte de haber viajado a Europa y China, el Ballet Nacional partió a una gira internacional de gran envergadura, auspiciada por la Presidencia de la República. Como un gran acontecimiento, en la Sala Internacional del PBA se anunció que durante 54 días "prorrogables" la compañía se presentaría en nueve países europeos. El programa constaba de funciones en Londres, en The Place, donde darían una actuación especial en honor de Benjamin Britten (autor de la música de *Comentarios a la naturaleza*) y sostendrían encuentros con intelectuales y artistas, además de tomar clases con bailarines ingleses. En Madrid no presentarían *Acto de amor*, sino *Tango*, cambio que se les había solicitado (aunque "en realidad *Tango* tiene más contenido erótico", según Bravo). En Varsovia bailarían *Melodrama* en homenaje a Penderecki (autor de la música). Seguirían funciones en Checoslovaquia (Praga, Ostrava y Brno), Rumania (Bucarest y Plojesti), Yugoslavia (Belgrado), Italia (Roma), Francia (París) y Holanda (Rotterdam y La Haya). En Londres, París y Roma las presentaciones eran oficiales, en los países socialistas eran parte de los convenios de intercambio cultural y en Holanda y España eran promovidas por empresas privadas.

En el anuncio del viaje, Guillermina Bravo declaró que, como toda gira, su objetivo era "confrontar la validez de nuestro trabajo ante sensibilidades diferentes" y enfrentarse con "la escuela más grave y seria en que el artista puede aprender: los públicos diversos". Como se habían ganado el derecho a "hablar al hombre en lenguaje del hombre", pondrían a prueba la universalidad del que habían elaborado en sus obras. El resultado "será ganancia para el público del cual brotamos y para el cual creamos, el público nuestro, el mexicano".

Bravo relató la reunión de ocho horas que había tenido con Echeverría en Los Pinos. El presidente vio fotos de la compañía y "a fuerza nos quería folclóricos"; preguntó si provenían de la

[699] Programa de mano de Mórula, Grupo Estudiantil Universitario de Danza Contemporánea, Teatro de Arquitectura, Dirección General de Difusión Cultural UNAM, México, 12 a 21 y 24 de agosto de 1974.

misma línea, a lo cual Bravo respondió que no; "Entonces, ¿son abstractos?". "Bueno, por ahí va". Bravo afirmó que por primera vez un presidente preguntaba tanto en "materia artística".[700]

El repertorio de la gira estaba formado por *Melodrama*, *Apuntes para una marcha fúnebre*, *Comentarios a la naturaleza*, *Juego de pelota*, *Homenaje a Cervantes*, *Acto de amor* y los tres estudios para solistas (*Estudio número 1 Danza para un muchacho muerto*, *Estudio número 2 Danza para un efebo* y *Estudio número 3 Danza para un bailarín que se transforma en águila*), todas de Guillermina Bravo; *Serpentina*, *Metrópoli*, *Operacional II* y *Calidoscopio* de Luis Fandiño; *Complementarios* de Federico Castro, y *Tango* de Jaime Blanc.

Los integrantes del BNM que viajaron fueron los bailarines José Luis Álvarez, Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Luis Fandiño, José Mata, Carolina Meza, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Alejandra Serret y Raquel Vázquez; coordinadora artística Guillermina Bravo; jefe de foro José Cuervo; los técnicos Gabriel Falcón, Eduardo Ruiz, Roberto Palomino y Efrén Solares, y la encargada de relaciones públicas María Pía Lara.

La primera ciudad que tocaron fue Londres, en donde recibieron el apoyo del embajador mexicano Hugo B. Margáin. Tomaron clase en la London School of Dance con Robert Cohan y actuaron del 12 al 14 de septiembre en el famoso The Place, al que acudió un cronista mexicano, Antonio Argudín. Éste comentó que el público era joven y multirracial, y que aplaudió a rabiar, llamando a cuatro o cinco telones por obra. Mencionó que la crítica londinense "respondió al espectáculo" con rapidez y al día siguiente publicó textos "un tanto desconcertados".[701]

En realidad se refería a agudos ataques; aunque se sabía que los críticos ingleses solían ser muy agresivos, al BNM le sorprendió lo excepcionalmente duros que fueron con ellos. Emilio Carballido, que viajaba con el grupo, escribió que la "bienvenida" europea los asombró por "la altanería y malevolencia" con que recibieron el espectáculo mexicano. "O tal vez, en efecto, las funciones se vieron tal y como esas personas describen", pues las condiciones técnicas eran desastrosas: el teatro sólo tenía 300 butacas, no era posible colgar escenografía ni aforar y sólo había una entrada. "The Place más bien parece un salón de clases y ensayos, y es eso realmente", además de un lugar donde se llevaban a cabo "actividades promiscuas" de diversas artes. Carballido afirmó que en el resto del viaje la compañía tuvo éxito por lo que no era importante "meditar" sobre el "ataque tan dogmático y mal

[700] Guillermina Bravo en "Ballet Nacional realizará una gira por varias capitales europeas", en *Excélsior*, México, 6 de septiembre de 1974, p. 8-B.
[701] Antonio Argudín, "Cuatro y cinco telones para que el público aplaudiera a sus anchas al BNM en Londres", en *El Heraldo de México*, México, 28 de septiembre de 1974, p. 9-C.

informado" de Londres que, por otro lado, no era capital de la danza moderna, sino del Sadler‟s Wells Royal Ballet.[702]

Aunque estaban de acuerdo en que el escenario de The Place (un importante foro de la danza contemporánea) había "destrozado" sus obras, los bailarines mexicanos sí meditaron, y en un ejercicio de autocrítica se cuestionaron sobre los señalamientos ingleses. Al respecto, Bravo repasó las lecciones que recibió el BNM en Londres. La primera, la danza contemporánea que ellos hacían, pensada para "teatros tradicionales", requería foros amplios, y así debían ser garantizados. La segunda lección se refería al control que debía tener la compañía sobre la programación de las obras y la organización de sus presentaciones; en Londres el agregado cultural mexicano decidió el programa y tuvieron que bailarlo tres días, si bien "no estaba conformado debidamente: le faltaron contrastes". Por otra parte, antes de sus funciones el representante de la embajada mexicana había hablado del folclorismo del BNM, refiriéndose a una etapa de la compañía que aunque no folclórica, sí "teníamos muchas anécdotas, mucho colorido y mucho salvajismo". Por esa razón los críticos esperaban algo que luego no vieron. Pero además, éstos consideraban que la técnica sólo podía alcanzarse dentro de los patrones de la danza clásica, a pesar de lo cual elogiaron a Victoria Camero y Antonia Quiroz.[703]

En Madrid el BNM participó en el III Festival Internacional de Danza, en el Teatro de la Zarzuela, ante un no muy numeroso público que les brindó "cariñosos aplausos". Un cronista español notó que su técnica no era "aún muy madura" y que caían "en el peligro de un exceso literario en la explicación de lo que sólo debe ser explicable con imágenes plásticas móviles", refiriéndose a los textos del programa. Sin embargo, escribió sobre el intento de encontrar nuevos caminos expresivos; de la ruptura de la compañía con los "manidos conceptos de la tradición romántica" para crear en su lugar movimientos contemporáneos con "reminiscencias precolombinas", y de su acertada selección musical. En las obras de Bravo vio "vinculación con las formas tradicionales escolásticas" pero sólo como base para "crear un lenguaje propio, cálido y con momentos muy bellos". Lo mejor fue, en su opinión, *Melodrama*, "sobre todo, en el estudio sobre pentagramas bachianos, estupendamente bailado por Luis Fandiño". Además de éste, destacó a las bailarinas Carolina Meza, Victoria Camero y Antonia Quiroz.[704] A otro cronista le parecieron sobresalientes los bailarines, Luis Fandiño (de nuevo), José Mata y Jaime Blanc.

---

702 Emilio Carballido, "The Place, indigno del Ballet Nacional", *op. cit*.
703 Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Entrevista a Guillermina Bravo. Hay dos públicos de danza", en suplemento mensual *La Música en México* núm. 32 de *El Día*, México, 1 de marzo de 1975, pp. 8-9.
704 Fernando Ruiz Coca, "Música. El „Ballet‟ Nacional de México", Madrid, 27 de septiembre de 1974.

Otras notas madrileñas aparecieron en el matutino *Yo*. Se opinó que el BNM mostraba "una dedicación y una vitalidad admirable" y que se expresaba "más con el gesto y la actitud que con la técnica estricta de la danza", aunque "los bailarines cumplen muy bien su tarea". También se criticaron las notas del programa, porque "no siempre son inteligibles". En el diario *ABC* sí hubo una dura crítica, según la cual en las obras presentadas no hubo "ni siquiera muestra alguna de ingenio u originalidad", aunque rescató las actuaciones de Meza y Camero.[705]

Carballido se refirió al "escenario excelente" del Teatro de la Zarzuela y a la "vecindad terrible" que sufrieron: fueron presentados dentro del Festival después de la compañía de Alwin Nikolais. Ésta era "de una espectacularidad escenográfica como nada en el mundo, es una mezcla de danza con magia, prestidigitación y ciencia ficción capaz de deleitar niños, ancianos, críticos especializados o leones furiosos". El dramaturgo notó diferencias entre el público: el de los pisos superiores era popular y muy entusiastamente recibió las obras; el otro era burgués y pretencioso, incluso se salió de las funciones.[706]

Bravo también dividió en dos al público español que los vio. Estaba el "público decadente" y conocedor, formado por "burgueses franquistas", los del primer piso; y estaba el público abierto, joven y vital, no conocedor, que agotó las localidades de los pisos superiores. El primero ("los adornados de abajo", entre ellos los críticos) no aceptó al BNM porque bailaban descalzos, así como por su "abstracción, capacidad interpretativa dentro de parámetros nuevos, pulcritud, vanguardia"; en cambio, el segundo reaccionó "por sensibilidad" y se emocionó con sus obras.[707]

En Polonia la compañía se presentó en el Teatro de la Ópera de Varsovia, con dos mil butacas y un enorme escenario. Según Carballido, los bailarines lograron "rápida comunicación" con el "público receptivo y compacto" que acudió a sus funciones, lo que conjuró "la sombra" que les pesaba desde Londres. En sus funciones en Polonia, donde tuvieron el apoyo del agregado cultural de la embajada mexicana, el escritor Sergio Pitol, aun hubo reventa, el teatro se llenó y la gente aplaudió en "entrega total, ovación delirante, ilimitada, briosa, con gusto, con espíritu; ovación en que los artistas no saben ya qué hacer, porque han salido y salido al escenario a agradecer y hasta la han respondido aplaudiendo a su vez, y sigue y sigue".[708]

---

[705] "Contradicción en Madrid ante el BNM", Madrid, 26 de septiembre de 1974.
[706] Emilio Carballido, "The Place, indigno del Ballet Nacional", *op. cit*.
[707] Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Entrevista a Guillermina Bravo. Hay dos públicos de danza", *op. cit*.
[708] Emilio Carballido, "Rostros de ciervos, hadas o silfos, zorros o gatos en Polonia", en *Excélsior*, México, 17 de diciembre de 1974, pp. 1-B y 2-B.

Luego, el BNM se presentó en el Teatro Tyll de Praga, donde obtuvo un "resonante éxito" ante el numeroso público. Entre otros, estuvieron presentes el embajador mexicano Arturo López de Ortigosa, el ministro checo Milan Klusak, el presidente del Consejo Nacional checo Evzen Erban y el viceministro de Relaciones Exteriores Miloslav Hruza.[709] Según Carballido, el BNM fue la primera compañía extranjera que bailó en ese teatro y también ahí fue ovacionada de pie, hasta obligar a Guillermina Bravo a salir al foro para agradecer.[710] María Pía Lara escribió que Praga "fue como un sueño exquisito" y que luego del éxito hubo una reunión con bailarines e intelectuales checos, quienes elogiaron especialmente *Calidoscopio* y les hicieron saber a los mexicanos que parte de su música era checoslovaca.[711] También en Checoslovaquia, dieron funciones en Brno, en el extraordinario Teatro Janacek, y en la ciudad minera de Ostrava, donde el escenario era de 7 por 6 metros, lo que condujo a un cambio total de programa (solos y danzas pequeñas). Lograron un "éxito arrollador" con los obreros, que sólo eran 700, los que cabían en el teatro.[712]

En Rumania el BNM fue entrevistado para revistas y un especial de televisión; actuó en el Teatro de la Ópera de Bucarest, en el marco de las celebraciones del Trigésimo Aniversario de la Liberación de ese país, "conquistando al público rumano". A su función de gala asistieron el vicepresidente del Consejo de Estado Stefan Voitec, el presidente del Consejo de Cultura y Educación Socialista Dimitru Popescu y el canciller George Macovescu, además del embajador mexicano Armando Cantú, el cuerpo diplomático y personajes del mundo de la cultura y el arte rumanos. Con estos últimos se reunieron al día siguiente y partieron a la ciudad de Ploiesti, donde también bailaron.[713]

Esta parte de la gira fue muy pesada, pues el BNM viajaba por la mañana y daba función en la noche del mismo día. Así fue en los recorridos de Varsovia a Praga, de Praga a Brno, de Brno a Ostrava y Ostrava-Bucarest-Ploiesti.

Siguió Yugoslavia, donde dieron una función en el Teatro de la Ópera de Belgrado, a la que asistió Jovanka Broz, esposa del mariscal Tito.[714] A su llegada habló con Guillermina Bravo, quien "mostró una humildad que no siempre hace evidente pero que es muy de ella, y una capacidad para

[709] "El Ballet Nacional triunfó en Praga, Checoslovaquia", en *El Heraldo de México*, México, 11 de octubre de 1974.
[710] Emilio Carballido, "El Ballet Nacional, en medio de un resplandor barroco del siglo XVIII", en *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1974, pp. 17-B y 24-B.
[711] María Pía Lara, "El viaje de las transfiguraciones dancísticas", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, 2 de marzo de 1975, pp. 3-4.
[712] Emilio Carballido, "El Ballet Nacional bailó en Ostrava ante 4,000 obreros carboníferos", en *Excélsior*, México, 4 de febrero de 1975, pp. 1-B y 2-B.
[713] "El grupo mexicano de danza gustó en Bucarest: *Cinteia*", en *Excélsior*, México, 17 de octubre de 1974.
[714] "La señora Tito vio ballet mexicano", en *Esto*, México, 20 de octubre de 1974.

exponer su trabajo en términos sencillos y claros, aptos para traductores y funcionarios agradables. Había champaña, relámpagos fotográficos, muchas flores".[715] En la reunión con artistas, el BNM escuchó preguntas agresivas, a las que respondió acaloradamente defendiendo su formación técnica.

El viaje prosiguió a Roma, donde se presentaron el 22 y 23 de octubre dentro de las actividades de la Academia Filarmónica Romana, temporada 1974-1975, en el Teatro Olímpico. Contaron con la presencia del embajador mexicano Norberto Treviño Zapata y del agregado cultural Sánchez Mayans, promotores de las funciones en esa ciudad. Según una nota, el público vio en las obras del BNM, especialmente en *Juego de pelota*, un "diálogo entre el antiguo rito de la cultura mexicana y las más modernas manifestaciones artísticas". Otra nota hizo referencia a *Homenaje a Cervantes* que, se dijo, tenía el ritmo, fantasía y relieve dramático requeridos; de *Complementarios* afirmó el cronista que había "asimilado útilmente los ejemplos de los grandes „pasos a dos" modernos: de los de Butler a los de Hans Van Manen"; y concluía que "no obstante aspectos discutibles, la compañía mexicana resulta válida en conjunto, su atmósfera general seria y agradable, el espectáculo digno".[716] Otra nota refirió que las obras eran "una explosión de vitalidad y sentimiento, sin ninguna alusión nacionalista ni despliegue inútil de movimientos, sino un equilibrio perfecto entre cada signo dancístico y la experiencia real y fantástica de la danza contemporánea".[717] En las reseñas se ponía a Fandiño "por encima de todos".[718]

Sin embargo, también hubo críticas adversas en Roma, como la que señaló que el nombre de la compañía era impropio, pues "su estilo no es integralmente nacional ni tampoco integralmente mexicano". Sin desconocer los méritos de Guillermina Bravo, surgió la inevitable comparación con la única compañía mexicana internacional: "debemos recordar a este propósito que el enorme éxito conseguido hace cinco años en Roma por el BFM guiado por Amalia Hernández era debido en gran parte al fondo puramente nacional y popular del conjunto y a los motivos en que se inspiraba, extremadamente sugestivos". En cambio, afirmó el cronista, el BNM trabajaba en la línea experimental y decadente de Martha Graham, "lo que no puede constituir una doctrina, un estilo ni una poesía original". En contraste, destacó el trabajo de los bailarines, especialmente el de Fandiño, a quien calificó de "notabilísimo, óptimo bailarín-coreógrafo".[719]

---

[715] Emilio Carballido, "El Ballet Nacional bailó en Ostrava ante 4,000 obreros carboníferos", *op. cit*.
[716] Vittorio Ottolenghi, en *Paese Sera*, 24 de octubre de 1974, cit. en Emilio Carballido, "El Ballet Nacional reflejó fidelidad a los orígenes", en *Excélsior*, México, 6 de febrero de 1975, pp. 1-B y 2-B.
[717] *Il Tempo* cit. por María Pía Lara, "El viaje de las transfiguraciones dancísticas", *op. cit*.
[718] Emilio Carballido, "El Ballet Nacional reflejó fidelidad a los orígenes", *op. cit*.
[719] Giano Tiani, en *Il Messaggero*, Roma, 24 de octubre de 1974.

Juan Soriano, quien presenció la actuación del BNM en Roma, tuvo una opinión muy diferente a la anterior e hizo una férrea crítica a los grupos folclóricos a los que aludía el cronista italiano. Para él, el público romano se sorprendió al descubrir que las obras presentadas no eran folclóricas ni provincianas; que la compañía "no era otra de tantas empresas desesperadas que los gobiernos hacen para transportar al escenario formas de expresión popular anónimas, curiosidades antropológicas, que pierden su sentido estando fuera de lugar en el teatro, y que al ser reelaboradas por seudo artistas se convierten en formas vanas y amaneradas, caricaturas del arte de la danza, y de la personalidad moral y artística de los hombres que forman el país que tan falsamente intentan representar".

El pintor veía en las obras del BNM "el poder de expresión que ha alcanzado la invariable tenacidad de Guillermina Bravo", un "espíritu universal de poeta, pleno de inspiración" que a pesar del tiempo conservaba la facultad de emocionar al espectador. Cada una de las seis obras era "una combinación expresiva, coherente y armónica", sin "gesto, movimiento técnico o vacía retórica, ninguna alusión nacionalista, libidinosa y expresionista"; había sido una "representación excepcional y rara, en la que se logró la serena y contenida emoción que la danza, la poesía y la música han de darnos para que la creación artística, fantástica y real, viva en nosotros".[720]

Siguió París, con una sola función en un teatro alejado, elegido cautelosamente por el agregado cultural mexicano, y de entrada libre, lo que enojó al BNM, pues "aun en los países socialistas el grupo tuvo oportunidad de recaudar ganancias gracias a la asidua asistencia y al lleno completo", que se repitió en este teatro parisino.[721]

Luego Holanda. En La Haya, sin llenar el teatro, el BNM bailó en el Cirk Theatre, sede del Nederlands Ballet, teatro espectacular y moderno. El poeta Homero Aridjis era el representante cultural de México en esa ciudad y apoyó a la compañía, que recibió críticas muy elogiosas y llamado a muchos telones. En la prensa se habló de los coreógrafos y se afirmó: "si hay un grupo que haya sabido traducir a sus propias palabras el estilo de la danza moderna americana de Graham, es éste. Aun sin un programa impreso reconoceríamos el carácter mexicano: violento, viril, realista y rudo, cálido como el sol. También los decorados y el vestuario eran de buen gusto y dentro del sentido de una cultura tan influida por sus indios".[722] De ahí el BNM partió a Rotterdam, donde el 31 de octubre se presentó en el Teatro Groote Schouburg, sin llenar la sala.

---

[720] Juan Soriano, "Representación excepcional y rara del Ballet de Guillermina Bravo en Roma", en *Excélsior*, México, 12 de noviembre de 1974, pp. 1-B y 2-B.
[721] María Pía Lara, "El viaje de las transfiguraciones dancísticas", *op. cit.*
[722] L. van Duinhoven, "Het Algemeen Dagblad", 31 de octubre de 1974, cit. en Emilio Carballido, "El Ballet Nacional reflejó fidelidad a los orígenes", *op. cit.*

El éxito de la gira fue reconocido por las instancias gubernamentales mexicanas. Existen comunicados oficiales de la embajada mexicana en Francia[723] y de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) que lo prueban. En el segundo caso, el director en jefe para Asuntos Culturales y Cooperación Técnica de la dependencia, Jesús Cabrera Muñoz Ledo, remarcó que la gira estaba inmersa "dentro del impulso que el actual gobierno del señor presidente Luis Echeverría viene otorgando al desarrollo del arte y de la cultura de México".

En el caso de Polonia, la embajada mexicana notificó que la estancia de la compañía fue "muy satisfactoria", que sus funciones fueron "un importante acontecimiento artístico", que tuvieron aceptación de la crítica y el público, y que la compañía mostró "un aspecto enteramente desconocido en Polonia de otra actividad cultural en la cual México también ha destacado". Llenaron el teatro y hubo quienes se quedaron fuera, a pesar de que simultáneamente había otros espectáculos importantes. A la recepción que la embajada dio al BNM asistieron funcionarios como el viceministro de Cultura y Arte, Aleksander Syczewski. Para el traslado de las once cajas que contenían vestuario y escenografía, la embajada había tenido grandes dificultades; en el trayecto Madrid-Varsovia estuvieron perdidas por cuatro días y en el de Varsovia a Praga no pudieron entrar en el avión, por lo que de emergencia las trasladaron en tren. Sin embargo, los imprevistos fueron solucionados por las embajadas mexicanas, a diferencia de lo sucedido en la gira de 1957, cuando vestuario y escenografía nunca estuvieron en la ciudad en que se presentaba la compañía y Raúl Flores Canelo, entonces encargado de esa área en el BNM, debió elaborar de nuevo los trajes y telones requeridos para el repertorio.

El funcionario de la SRE en Rumania destacó el éxito del BNM e incluso afirmó que posteriormente había viajado a México con el ministro de Relaciones Exteriores rumano, George Macovescu, y ambos habían comentado con Echeverría sobre las funciones. Macovescu le agradeció la presencia del BNM en su país y Cabrera le manifestó "la satisfacción que me había producido la presentación de dicho grupo artístico, no solamente por la gran calidad de sus actuaciones así como por la desenvoltura, buen trato e interés de quedar bien de todos sus integrantes".

Sobre Roma, Cabrera señaló que el embajador mexicano le había informado del "notable éxito" del BNM, que en sus dos funciones llenó el teatro (1,770 butacas), un foro uno de los más prestigiados del mundo.[724]

---

[723] Oficio enviado por Guillermo Landa, agregado cultural de la embajada mexicana en París, al embajador Silvio Zavala, París, 7 de noviembre de 1974.

[724] Oficios enviados por Jesús Cabrera Muñoz Ledo, director en jefe para Asuntos Culturales y Cooperación Técnica de la Secretaría de Relaciones Exteriores, a Guillermina Bravo, México, 7 de noviembre de 1974 y 10 de enero de 1975.

Al regresar a México el BNM dio en el PBA una "temporada extraordinaria" de tres días (23, 25 y 30 de noviembre de 1974), con el repertorio que tuvo "mayor acogida y reconocimiento en los escenarios europeos": *Juego de pelota*, *Homenaje a Cervantes*, *Estudio número 2 Danza para un efebo*, *Calidoscopio*, *Serpentina* y *Complementarios*.[725] En otro programa se presentaron obras "a la vez rigurosas y experimentales": *Tango*, cuyas intérpretes (Victoria Camero y Carolina Meza) habían impresionado tanto a los críticos ingleses; *Melodrama*, *Homenaje a Cervantes*, *Operacional II* y por primera vez en México, los tres estudios para solistas de Bravo (*Estudio número 1 Danza para un muchacho muerto*, *Estudio número 2 Danza para un efebo* y *Estudio número 3 Danza para un bailarín que se transforma en águila*).[726]

Los textos del programa eran los mismos que la crítica europea había calificado de incomprensibles e innecesarios, pero que el BNM incluía para explicar su trabajo. De *Calidoscopio* decían: "Esta obra carece totalmente de tema y su intención es conducir al espectador hacia una experiencia sensorial, similar a la de contemplar un cuadro abstracto"; de *Tango*, "En esta obra la estructura musical se utiliza en contraposición a la melodía. Cuando la estructura musical se hace evidente (primera y tercera partes), la coreografía se apoya en la melodía. Y viceversa (segunda parte). Esta misma contraposición se usa para subrayar el carácter erótico-humorístico del tema".

De *Melodrama*, "Siendo el tema del triángulo amoroso, esta danza no hace otra cosa que recrear la figura del triángulo, la cual se desplaza, deforma y restituye constantemente en el aspecto pero sin dejar de ser triángulo"; de *Estudio número 1*, "La luz que cae sobre el espacio mínimo que ocupará un cuerpo joven que transita de la inmovilidad total al movimiento y a la vida. La acción se realiza mediante el cambio sucesivo de niveles verticales"; de *Operacional II*, "La concepción de esta danza es geométrica y algebraica: dibujo de combinaciones sucesivas de tres elementos con vida propia que, para ser, para cumplir sus funciones, jamás pueden prescindir de la presencia de los otros dos".

De *Estudio número 2*, "El tema de esta danza se refiere a las características esenciales de los efebos: juventud y belleza y, tras el paso del tiempo, extinción, muerte. El destino de los efebos es trágico. Los desplazamientos del bailarín se realizan en un espacio mínimo dentro del escenario. La coreografía alcanza un juego sucesivo de niveles verticales. Los movimientos del cuerpo resultan líricos gracias a la influencia de las danzas orientales". Y de *Homenaje a Cervantes*, "Esta obra ha sido

[725] Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, 23 de noviembre de 1974.
[726] "De vuelta el Ballet Nacional se presenta mañana. Después de su exitosa gira, se presentan al público de México", en *Esto*, México, 22 de noviembre de 1974, p. 19.

concebida mediante una noción simétrica del espacio. Los coros representan la realidad y la fantasía. El personaje principal (Don Quijote) contemplará siempre los dos lados del foro, y, sin embargo, mediante un movimiento en cuchara, estará siendo contemplado por el público. Esta acción lo hará ser imaginario y un ser real; un ser que entiende y asume su locura. Siempre será el foco de atención coreográfica y permanecerá inmerso alternadamente en la armonía y el caos".[727] Otro texto que se publicaba era el de *Serpentina*, que aunado al de Jean-Paul Sartre explicaba: "Obra constituida a base del desplazamiento simultáneo de los bailarines en dos planos distintos: 1) como elementos neutros que permanecen fuera de la acción escénica, y 2) como personajes que participan en un juego dramático alrededor de un protagonista que maneja, con lógica propia, la representación de su muerte y de su vida. La función de las percusiones consiste en establecer los límites de los dos planos y crear un ámbito sonoro general".[728]

Los bailarines eran José Luis Álvarez, Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Luis Fandiño, José Mata, Carolina Meza, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Alejandra Serret y Raquel Vázquez. Dirección de escena, José Cuervo; coordinador técnico, Guillermo Barclay; asesor literario, Alberto Dallal; maestra de danza, Rossana Filomarino; coordinadora artística, Guillermina Bravo.[729]

Con motivo de estas funciones, Bravo afirmó que la danza contemporánea era "un ejercicio de libertad y de rompimiento formal y conceptual"; su técnica remitía a la raíz y al cuerpo; su poética era real, no se limitaba a describir ni recrear el pasado y formas antiguas, sino que "hace realidad", era el arte social y colectivo del hoy y del futuro.[730]

Para Patricia Cardona, joven costarricense recién llegada a México, en la actuación del BNM se había dado "una descarga emocional, profundamente dinámica y fuerte como imaginamos fue [la danza] en su origen y sigue siendo en algunos grupos étnicos", y fue posible ver "un hilo invisible que dio orden y conciencia (si puede hablarse de conciencia en la estructura coreográfica), que sólo puede tener un nombre: cultura, aunada a madurez conceptual, investigación". Para ella, la danza contemporánea requería técnica y "un esfuerzo mental que se traduzca en la forma lograda, en el movimiento lúcido y en el conocimiento pleno de lo que se está viviendo". Encontraba esto en el BNM y consideraba que sus danzas no necesitaban explicaciones en el programa, pues "la solidez de la

[727] Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, 25 y 30 de noviembre de 1974.
[728] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada Dominical de Danza 1973, Teatro Jiménez Rueda, México, 4 y 11 de febrero de 1973.
[729] Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, 25 y 30 de noviembre de 1974.
[730] Virginia Llarena, "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 30 de noviembre de 1974.

expresión misma es suficiente para satisfacer al espectador". Señaló que obras como *Serpentina* y *Homenaje a Cervantes* podían ser demasiado intelectualizadas, lo que imponía una dificultad al público masivo; en cambio, el BNM podría entablar un diálogo con ese público con obras como *Calidoscopio* y los tres estudios de Bravo, "que no sólo reúnen cualidades técnicas y plásticas de una exquisita sensibilidad, sino que extraen de cada espectador el cordón umbilical emotivo con sus ancestros primitivos, bañados de ritmo, magia, mitología y asombro".[731]

La gira europea consolidó el trabajo de Guillermina Bravo, quien además recibió un importante reconocimiento. El premio de coreografía que otorgaba la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro fue bautizado con su nombre a finales de 1974, cuando precisamente Bravo lo obtuvo por su coreografía en la obra teatral *Matka*.

## 2. Ballet Independiente, hacia adentro

El Ballet Independiente inició sus actividades en enero de 1973, con funciones en Toluca, ciudad en que era apreciado y cuyo público lo reconocía. Todos los domingos de abril tuvieron funciones dentro de la Temporada del Teatro Jiménez Rueda, y Amalia Hernández los invitó a presentarse en el Teatro del BFM el día 12, cuando estrenaron *Circles*, obra que Michel Descombey había montado el año anterior y que explotaba la idea de la reja y el dueto, mismos recursos de su exitosa obra *Violostries*. Para el Teatro del BFM, el Independiente también repuso *Gymnopedies*, *Desiertos* y *Tema y evasiones*.

Después de esa función, Marco Antonio Acosta felicitó a Raúl Flores Canelo por los logros de la compañía: su "trabajo coherente" y la presentación de *Circles* y *Tema y evasiones*. El cronista afirmó que ahora sí el grupo estaba en camino de ser "independiente", pues la "voluntad disciplinaria" y la "escuela" que estaban fundando con su trabajo los llevaría a consolidar "una realidad estilística" y tener un "resultado artístico propio". Sobre *Gymnopedies* opinó que con los cambios hechos por la coreógrafa (aumentar un personaje) había adquirido gran dinámica "para bien de la obra". *Desiertos*, sin cambios estructurales pero bailada con mayor precisión, resultó "brillante".

*Circles* era una "extraordinaria muestra de danza contemporánea francesa" con su "estructura difícil y complicada, movimientos cerrados y bruscos, desplazamientos cortos y rápidos". Acosta caracterizó ese tipo de danza por su "teatralidad y dramaticidad, como elemento equilibrador en la estructura coreográfica, para evitar caer en el teatro". La obra de Descombey era acertada, mostraba el enfrentamiento entre opuestos, cada espectador podía ver su propia lucha en ella y había sido captada

[731] Patricia Cardona, "Ballet Nacional, la solidez en la expresión", en *El Día*, México, 27 de noviembre de 1974.

por los bailarines, entre quienes resaltaba Herminia Grootemboer. *Tema y evasiones*, en la que también se utilizaban elementos teatrales, marcaba "el comienzo a seguir dentro de la estilística de su autor y a la vez el fin de una serie de experimentos afines fallidos que contribuyen a su expresión coreográfica y a su realización".[732]

Por su parte, Eloísa R. de Baqueiro escribió que Amalia Hernández se había vuelto "protectora de todos aquellos grupos dancísticos que demuestran un verdadero afán de superación", como el Ballet Independiente. Sostuvo que Flores Canelo, "luchando siempre contra nuestro raquítico medio, ha logrado mantener viva a su compañía", de cuyos integrantes Herminia Grootemboer tenía "un futuro esplendoroso en su arte". Dijo que Flores Canelo buscaba que en sus programas no hubiera limitaciones, "sino una libertad que a veces raya en la audacia, concepciones algunas de ellas que pueden clasificarse por sus elementos como de imágenes surrealistas, que también se sienten complejas por sus expresiones".[733]

Al mes siguiente, mayo de 1973, el Ballet Independiente se presentó en el PBA con el mismo programa, bajo la codirección de Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco. Actuaron los bailarines Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Graciela González, Eloísa Greene, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Patricia Infante, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Mario Rodríguez y Luis Zermeño. Los diseños de iluminación y dirección escénica se debieron a Manuel Hiram; asesoría literaria de Jorge Alberto Lozoya; fotografías de Jorge Contreras.[734]

La función fue comentada por Manuel Capetillo, quien opinó que las cuatro obras y autores se complementaban para conformar el programa; el sello de la compañía era su equilibrio entre personalidades, lo que evitaba la imposición de una sola. *Gymnopedies* era "danza pura, movimiento por movimiento" que llegaba a la "belleza perfecta"; *Desiertos* era "anuncio de un terror irrepresentable" comunicado por seres-cosas aislados; *Circles*, con "lugares comunes acerca de la libertad", era tratada con tal fuerza (en imágenes, movimiento, música e iluminación) que la idea no se debilitaba y encontraba su eficacia en "sus propiedades estéticas", y en *Tema y evasiones* se tocaban temas de la "realidad concretísima" del campesino y la indiferencia social entremezclando "la calca, la caricatura y la burla".[735]

---

[732] Marco Antonio Acosta, "Dos estrenos. El Ballet Independiente", en *El Día*, México, 18 de abril de 1973.
[733] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Ballet Independiente", en *El Nacional*, México, 19 de abril de 1973.
[734] Programa de mano del Ballet Independiente, PBA, México, 13 de mayo de 1973.
[735] Manuel Capetillo, "Ballet Independiente. Notas sobre cierto cuádruple espectáculo", en suplemento *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1973.

En junio la compañía volvió a Toluca para dar funciones todos los sábados del mes en la Casa de la Cultura;[736] además, inició un proyecto impulsado por el gobernador Hank González, "personalmente interesado en la difusión de la danza": se le dotaría de una carpa móvil, con escenario, butacas y equipo de iluminación, con lo que podría realizar giras por todo el estado de México. Esto era precisamente lo que le interesaba a Flores Canelo, quien en reiteradas ocasiones había hablado del "proyecto vasconceliano", con el que se sentía identificado.[737] Seguramente por eso el coreógrafo declaró que el Ballet Independiente vivía "su mejor época" y Gladiola Orozco, que los bailarines sabían aprovechar "los momentos difíciles para superarse". Adicionalmente, y gracias al apoyo del INBA, Anna Sokolow estaba trabajando con ellos nuevamente, impartiendo un curso, asesorando a la compañía y reponiendo más obras con ésta.[738]

En tres semanas la coreógrafa norteamericana terminó el montaje de *Noche* (m. Luciano Berio), el dueto *Oda* (m. Varèse) y *Homenaje a Federico García Lorca* (m. Silvestre Revueltas), que se estrenaron el 25 de julio en el Teatro del BFM. Para Sokolow, el público debía encontrar, aparte de técnica en el cuerpo del bailarín, sus "resonancias interiores",[739] lección que asimiló el Ballet Independiente y razón por la cual se estableció una conexión muy importante entre compañía y coreógrafa, que duró hasta la muerte de ella.

La función, según Gabriel Pourcel, fue un "maratón sokolowiano", con el que la compañía se anotó "un nuevo *hit*, de los que el último año han recibido un saludo entusiasta del público y de la crítica". Mencionó en especial el estreno de *Homenaje a Federico García Lorca*, obra en la que Sokolow reafirmó su amistad con Revueltas y "devuelve a la escena mexicana una alegría juvenil que hacía mucho no se sentía por estos lugares". Flores Canelo actuaba como un torero, lo que podía "indicar una revitalización de su carrera como intérprete". Fuera de programa y sorprendiendo al público, se presentó el solo de *El estanque y la jaula* con el bailarín jamaiquino Namron, del London Contemporary Dance Theatre, compañía con la que Sokolow había trabajado tiempo atrás.[740]

Raquel Tibol aseguró que Namron era un "bailarín completo: técnica, expresión, físico, capacidad comunicativa", y que su presencia en el foro fue un "chispazo de madurez que contrastó con el nivel del grupo mexicano, cuya profesionalización estaba en proceso". Añadió que "la mejor

[736] Manuel Blanco, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 1 de junio de 1973.
[737] Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 21, INBA, México, 1989, p. 44.
[738] "Ballet en los pueblos y rancherías más apartadas del estado de México", en *El Día*, México, 3 de junio de 1973, p. 16.
[739] Rodolfo Rojas Zea, "Anna Sokolow precisa los movimientos de las tres nuevas coreografías para mañana", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1973.
[740] Gabriel Pourcel, "Danza: semana de plácemes", *op. cit.*

voluntad, la seria y magnífica disposición no alcanzaban nunca a compensar las deficiencias de cuerpos insuficientemente preparados, como tampoco se puede disimular la ausencia de un sentido propio de estilo".

Para Tibol *Oda*, la obra "menos ambiciosa, resultó ser la más lograda"; en *Noche* Sokolow había utilizado recursos ya planteados en *Opus 60*, como la actitud retadora de los bailarines hacia el público, "gritos inaudibles, gemidos callados, flexiones hiperdramáticas"; en *Homenaje a Federico García Lorca* (que también era para Silvestre Revueltas) la coreógrafa se había decidido por "un sentido espontaneísta y popular que cayó en lo populachero [...] proyecto danzario antiballet que no logró su clímax".[741]

Rossana Filomarino también dio su opinión sobre las obras de Sokolow. Con la autoridad que le daba haber trabajado con la norteamericana en alguna ocasión en Nueva York, en 1975 afirmó que su cualidad era "la expresión", pues era "muy extrovertida, le gusta mucho el dramatismo y en eso se basa su „técnica‟"; su intención era "impresionar al público y lo logró por algunas cosas buenas que tenía. Muchas veces caía en lo repetitivo pues no creo que la función del artista sea impresionar al público. Eso se me hace un poco deshonesto. Hay que emocionarlo, no impresionarlo".[742]

En agosto el Ballet Independiente dio una función en el Teatro del IMSS de Querétaro con *Toccata*, *Secretos*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Gymnopedies* y *Tema y evasiones*.[743] En marzo de 1974 la compañía abrió un ciclo de conciertos-diálogos en la Casa del Lago, sostenido por cinco domingos a las 11 horas. Presentó diversas etapas de la danza: primitiva, preclásica y contemporánea,[744] antecedente de una obra de Flores Canelo que tendría mucho éxito. El 22 de marzo y el 8 de julio el grupo dio funciones en el PBA con *Desiertos*, *Circles*, *Tema y evasiones*, y dos obras de Flores Canelo con música de Revueltas (*Vespertina* y *La espera*), además de participar en la temporada La danza y los museos.

En octubre el Ballet Independiente actuó en el Homenaje a Silvestre Revueltas organizado por la Dirección General de Servicios Sociales del DDF en el 35 aniversario de la muerte del compositor, en el Museo de la Ciudad de México. Como parte del homenaje también dio dos funciones en el PBA, el 18 y 25 de noviembre, reponiendo *Vespertina*, *Relaciones* de John Fealy (m. Ross Lee Finney),

[741] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., p. 29.
[742] Rossana Filomarino en Patricia Cardona, "En México, la danza es una expresión particularmente elitista: Filomarino", *op. cit*.
[743] Programa de mano del Ballet Independiente, Danza 1973, Teatro del IMSS, Querétaro, 18 de agosto de 1973.
[744] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 10 de marzo de 1974, secc. Cultural, p. 14.

*Circles*, *Gymnopedies* y *La espera*,[745] una de las obras más importantes de la danza moderna y contemporánea mexicana, que ha sobrevivido casi treinta años y continúa vigente, inspirada en el texto:

> Y, entonces conocí
> un pueblo que esperaba
> la llegada del caudillo
> Quetzalcóatl, el Arcángel, Zapata,
> lo llamaban.
> Un caudillo de veras con dientes de obsidiana
> con invencibles rifles o reluciente espada.
> Lo esperaban...[746]

Alberto Domingo escribió emocionado sobre esta obra magistral, haciéndole "un homenaje férvido y leal". Veía en ella simultáneas sencillez, fuerza, hondura, patetismo y majestad; giraba en torno de la fe, lucha, desencanto y renovada esperanza "en el destino redentor, en el buen día luminoso". Sus personajes, "las mujeres albas, los campesinos batalladores, los cristos pueblerinos sufrientes no tienen par en la belleza del movimiento y en su proyección dramática y en su raíz popular sin chovinismos". Era una "estampa de humildad y bravura, vértigo y muerte".[747]

Malkah Rabell también escribió un bello texto sobre *La espera*, obra que mostraba un "universo plástico" similar al de los cuadros de Manuel Rodríguez Lozano, y

> si no resultaba más fuerte que la música ―hazaña imposible― quedaba envuelta en ella, sumergida en ella, rodeados sus bailarines en sus sones como náufragos que emergen del abismo. En esta *Espera* la danza se integra por completo a la música no tan sólo por su ritmo, sino por su dramaticidad, por la fuerza que trascendía del uno al otro, del sonido al bailarín, y viceversa, formando una sola unidad. ¡Y qué idea tan bella, tan original, la de integrar al conjunto bailable la figura del Arcángel, figurita de Metepec, con sus colores chillones, con sus dorados y su tiara brillante y toda esa cursilería grandilocuente e ingenua de los santitos populares! ¡Cuánta belleza dolorosa en esas dolorosas madres vírgenes que llevan sus Cristos-hijos ensangrentados en sus ensangrentados rebozos.[748]

Por su parte, Manuel Blanco opinó que *La espera*, transmitida por televisión en 1976, dejaba de lado la anécdota y hacía una revisión vasta:

---

[745] Programa de mano del Homenaje a Silvestre Revueltas, Museo de la Ciudad de México, DDF, México, 4 de octubre de 1974.
[746] "A escena otra vez, el Ballet Independiente", en *El Universal*, México, 16 de noviembre de 1974.
[747] Alberto Domingo en *Siempre!*, cit. en Patricia Cardona, "Perfiles de México. Raúl Flores Canelo", en *El Día*, México, 25 de abril de 1975, p. 15.
[748] Malkah Rabell, en *El Día*, cit. en *ibidem*.

La espera del pueblo, su larga antigua devastación, su miseria primigenia y su dolor de ancestros. Frente a ellos, voces humanas, preces, jaculatorias, tomadas de un rezo antiguo a San Miguel Arcángel que ahora, cinta magnetofónica de por medio, se vuelven composición poética y en un momento, le dan el tema sonoro a la danza. Cosa curiosa; en este ballet se mezclan los cuadros-composiciones plásticas inmóviles, característicos de la danza moderna de los años cincuenta (hay por allí una recreación de *La piedad* de Miguel Ángel muy bien lograda), y los rebozos y calzones de manta que corresponden al mismo periodo, al lado de las búsquedas recientes de esta compañía de danza, profesional siempre y enjundiosa cada día. Puede hablarse, en cierto modo, de hibridismo; de algo que ya no es lo acostumbrado y que no obstante no llega a ser algo verdaderamente nuevo. *La espera* por su coreografía y por su dinámica, muestra las promesas que ya se respiran en Ballet Independiente. Flores Canelo es un recio y promisorio coreógrafo.[749]

Hacia finales de 1974 el elenco de la compañía estaba compuesto por Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Graciela González, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Patricia Guevara, Patricia Infante, Anadel Lynton, Efraín Moya, Ruth Noriega, Gladiola Orozco, Ema Pulido, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeño. La dirección era de Flores Canelo y Gladiola Orozco; diseños de iluminación y dirección de escena, Manuel Hiram; asesor literario, Jorge Alberto Lozoya; prensa, Anadel Lynton; fotografías, Jorge Contreras.

Las ideas de Flores Canelo seguían firmes. Aseguraba que sí había un público para la danza contemporánea, pero si se le engañaba "con arte abstracto o muy elevado, entre comillas, con toda razón no responde, no sólo en nuestro país sino en ninguna parte". Para él lo importante era "el respeto al público", que respondería con entusiasmo, como sucedía con su compañía.[750] Afirmó que en el mundo occidental había una apertura e intercambio de influencias; que las compañías de danza clásica recurrían a coreógrafos de la contemporánea, y las compañías de esta última especialidad "están buscando salir de un atolladero en el que han caído, por ser demasiado cerrados, por no tener en cuenta al público". Precisamente, "el público es la otra parte del espectáculo" y se buscaba tener una mayor comunicación con él: "Ya no puede ser simplemente desahogar sus neurosis y sus pequeños dramas burgueses en sus coreografías, están tratando de llegar a un sector más amplio".

En lo que se refería al Ballet Independiente, su director se jactaba de tener obras de varios coreógrafos (Graciela Henríquez, John Fealy, Anna Sokolow y él mismo), lo que evitaba que el grupo

[749] Manuel Blanco, "Con Ballet Independiente. Revueltas-Flores Canelo: *La espera*", en *El Nacional*, México, 17 de febrero de 1976, p. 13-C.
[750] Raúl Flores Canelo en "Movimiento artístico con temática mexicana", en *El Sol de México*, México, 12 de noviembre de 1974.

fuera homogéneo, pues "me he aburrido mucho con el ballet de fulano de tal en donde sólo existen obras de un artista que por más que no quiera se repite".[751]

**3. La tercera opción: Expansión 7**

En julio de 1973 hizo su debut un grupo de danza contemporánea que, a pesar de su corta vida, estableció nuevas formas de creación y organización. De dirección colectiva, con apertura y reuniendo a grandes bailarines e innovadores coreógrafos, el grupo Expansión 7 revitalizó a la danza contemporánea, que se había encerrado en las grandes compañías (BNM y Ballet Independiente), hegemónicas entonces y hasta la década de los ochenta, optó por una búsqueda más íntima y audaz, y se abrió a una organización efectivamente compartida.

Expansión 7 estaba formada por Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quesada, Valentina Castro y Raúl Aguilar, todos ex integrantes del BNM o del Ballet Independiente. Tenían una trayectoria y reconocimiento del medio; constituyeron un grupo de solistas "con la necesidad de tener voz y cuerpo libres, sin un director que nos dictara qué hacer, pensar o decir". El propósito de ese grupo de cámara, según Valentina Castro, era sostener una "libertad para crear, ser propositivos, dispuestos a la experimentación. Nuestra mayor lucha era desprendernos de nuestras codificaciones como bailarines bajo la orden de un director, técnica, ideas establecidas y estilo coreográfico", y "abrirnos a nuevas concepciones artísticas".[752] Los seis integrantes se llamaron Expansión 7 porque nacían en la séptima década del siglo y porque esperaban integrar a un bailarín varón más, que completaría el "número mágico".

Raúl Aguilar invitó al también innovador grupo de música Quanta, formado por Antero Chávez, Juan José García Sáiz, Juan Herrejón y Víctor Manuel Medeles, quienes propusieron la improvisación "como una forma de espectáculo", para lo cual establecieron normas rigurosas.

El 3 de julio Expansión 7 y el grupo musical Quanta se presentaron en el Teatro del Bosque dentro de la Temporada Dominical de Danza del INBA. Bailaron *Cuatro de cinco* y *Nosotros* de Miguel Ángel Palmeros; *En una sola llama* (poemas Óscar Oliva y Jaime Labastida, voz Labastida) de Valentina Castro; *Contacto uno* de Raúl Aguilar, e *Integración* de creación colectiva.[753] Toda la

---

[751] Raúl Flores Canelo en Marco Antonio Acosta, "El público es otra parte del espectáculo", en *El Nacional*, México, 19 de noviembre de 1974, p. 17.
[752] Testimonio de Valentina Castro en la mesa redonda "Expansión 7", Centro Nacional de las Artes, México, 2002.
[753] Currículum de Expansión 7, archivo de Valentina Castro, y Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 2 de julio de 1973.

música ("efecto sonoro") era de Quanta, con instrumentos microtonales de sonido 13; los diseños eran de Kleómenes Stamatiades.

Para Luis Bruno Ruiz *Cuatro de cinco* fue un ensayo de danza contemporánea "para proyectar nuevas formas plásticas; en *Contacto uno* Marta Quesada y Raúl Aguilar bailaron escenas de amor apasionado; en *Nosotros* e *Integración* destacó la bailarina Cecilia Baram por el "magnífico dominio en sus movimientos".[754]

El mismo programa, salvo *Contacto uno*, que fue sustituida por *Generación* de Patricia Ladrón de Guevara, se presentó en la Casa de la Cultura de Toluca (23 de junio), en el Teatro Ocampo de Morelia y de nuevo en el Teatro del Bosque en la Temporada de Otoño, el 23 y 24 de noviembre de 1973. En esta última temporada Expansión 7 estuvo constituido por Cecilia Baram, Valentina Castro y Miguel Ángel Palmeros; los bailarines huéspedes fueron Héctor Chávez, Socorro Meza y George Roussis; el asesor literario, Jaime Labastida; los diseños estuvieron a cargo de Kleómenes Stamatiades; la iluminación, de Jorge Campuzano; las grabaciones, de Rodolfo Sánchez Alvarado, y las fotografías, de Julio Pliego y Guillermo Zapfe. Además, Expansión 7 contó con la colaboración del Grupo de Experimentación Visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, cuyos integrantes eran Elsa Beverido, Víctor Guzmán, Laura Menchaca, Nina Moreno y Jorge Rebolledo, coordinados por el pintor Jesús Martínez. Ellos fueron los creadores de las transparencias y diseños de luz que se utilizaron en el foro. El programa estuvo dedicado a la memoria de Pablo Neruda,[755] muerto hacía dos meses.

Antes de esas funciones de noviembre se desató un escándalo en torno del nuevo grupo. El bailarín Raúl Aguilar declaró que Carlos Gaona, jefe del Departamento de Danza del INBA, había intervenido en Expansión 7 y por tal razón éste se escindió. Por una parte estaban Aguilar, Patricia Ladrón de Guevara y Marta Quesada, quienes estando en desacuerdo con el "golpe de Estado" que dio Gaona, habían protestado no participando en las funciones. Los que estaban de acuerdo con la intervención del artista-funcionario eran, según Aguilar, Miguel Ángel Palmeros, Valentina Castro y Cecilia Baram; para dar esas funciones recurrieron a tres bailarines "de emergencia" que los suplieran (del grupo de Bodil Genkel en la ADM). Eso, dijo Aguilar, fue una violación al acta constitutiva de Expansión 7 y un acto ilegal, pues el nombre del grupo no podía ser usado por sólo una de sus fracciones.

---

[754] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet. Éxito del Grupo Expansión 7 con sonido 13", en *Excélsior*, México, 20 de agosto de 1973.

[755] Programa de mano de Expansión 7, Temporada de Otoño, Teatro del Bosque, México, 23 y 24 de noviembre de 1973.

Aguilar explicó que se separaron "por diferencias de opinión en cuanto al funcionamiento de la compañía, ya que Palmeros, Baram y Castro cuentan con el apoyo de Gaona, quien a través de Palmeros principalmente, desde que el grupo fue proyectado para constituirse, quiso manipularlo. Ahora ya lo está haciendo".

Según el inconforme, Gaona supo del proyecto de crear Expansión 7 y ofreció apoyo económico y promoción a cambio de tomar su dirección. Sin embargo, los fundadores constituyeron el grupo como asociación civil y Gaona quedó fuera; en represalia, el funcionario les negó utilería en sus funciones de julio en el Teatro del Bosque. "Ahora, a través de Palmeros —a quien tiene empleado en el Departamento de Danza— Gaona maneja el grupo. Y al parecer, las dos actuaciones que desarrollarán a partir de hoy con Bellas Artes cuentan con su aprobación artística, lo que es una violación a los principios de la dirección colectiva".[756]

Al respecto, Valentina Castro ha aclarado que Gaona nunca manejó al grupo, aunque efectivamente pretendía tener el derecho a opinar sobre él. Según Castro, su intención no era intervenir como funcionario sino como bailarín y coreógrafo, pues el concepto de dirección colectiva y de experimentación que planteaba Expansión 7 era muy atractivo e innovador, y se había sentido identificado (en mucho por los trabajos que en esos momentos desempeñaba en el área de teatro). Castro afirmó que si bien ella, Palmeros y Baram tomaban en cuenta las opiniones de Gaona, defendieron su independencia como grupo, en tanto que Raúl Aguilar consideró que la influencia del funcionario daría al traste con el proyecto original. Para Castro, Aguilar se retiró de Expansión 7 por motivos económicos y diferencias artísticas, pues sus audaces propuestas no siempre tenían aceptación dentro del grupo. Esa audacia se reflejaba, por ejemplo, en haber invitado al grupo Quanta a trabajar en conjunto, así como a Kleómenes Stamatiades a aportar sus innovaciones en escenografía y uso del espacio teatral.[757]

Una vez solucionado el conflicto y constituido el grupo por Miguel Ángel Palmeros, Valentina Castro, Cecilia Baram, Socorro Meza y Héctor Chávez como base, en 1974 Expansión 7 participó en programas de televisión del Canal 11 (lo que ya había hecho el año anterior) y se presentó durante tres meses en el Teatro Independencia del IMSS, los domingos de mayo a julio a las 12 horas (luego de haber obtenido la autorización de Griselda Álvarez, jefa de Servicios de Prestaciones Sociales del

[756] Raúl Aguilar en "Acusan a Carlos Gaona de dividir a la compañía de danza Expansión 7", en *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1973.
[757] Valentina Castro en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, CENIDI-Danza, INBA, México, 8 de abril de 2003, inédita.

IMSS).[758] El programa de esa temporada estaba formado por *Cuatro de cinco* (c. Miguel Ángel Palmeros, m. J. Bodin de Boismortier, vest. Cecilia Baram); *Nosotros* (c. Palmeros, m. Zawinul, vest. Kleómenes Stamatiades); *Generación* (c. Patricia Ladrón de Guevara, m. Quanta, vest. Alfredo Rico); *En una sola llama* (c. Valentina Castro, poemas Jaime Labastida y Óscar Oliva, vest. Héctor Xavier, voz Labastida), e *Integración* (c. colectiva, m. Quanta). Los bailarines fueron Cecilia Baram, Socorro Meza, Miguel Ángel Palmeros, Héctor Chávez, Andrea Gabilondo y George Roussis[759] (los dos últimos, de la compañía oficial de ballet). En el vestíbulo del teatro se expusieron obras de los pintores Héctor Xavier y Jesús Martínez, quienes crearon dibujos y grabados referidos a la danza.

Expansión 7 seguía un entrenamiento en danza clásica y en la técnica que Palmeros desarrollaba, además de que una de sus integrantes (Valentina Castro) había estudiado la Nikolais, que seguramente influyó en su apertura a nuevas propuestas creativas. En octubre de 1974 el grupo participó en una conferencia ilustrada en el Teatro del BFM. En noviembre actuó en el mismo teatro con el grupo de música Nueva Experiencia Sonora. En esa ocasión Patricia Cardona opinó que era evidente “la correcta preparación técnica de los bailarines, que pudieron expresar gracias a esa solidez de sus músculos la libertad del movimiento”. En *Imágenes sonoras* aparecían los cuerpos como esculturas que se entrelazaban armónicamente; *En una sola llama* podía verse con claridad el concepto de volumen “en el juego óptico que produjeron movimientos y posiciones, haciendo especial uso de la espalda como forma predominante”, y los cuerpos producían “una fina y estilizada sensualidad, bellamente ejecutada por los bailarines Valentina Castro y Héctor Chávez” [en realidad era Palmeros]. Finalmente, Expansión 7 y Nueva Experiencia Sonora ofrecieron una improvisación, donde “músicos y bailarines entraron en una labor de conjunto en la cual el músico se veía inspirado por la forma plástica de los movimientos para producir sus sonidos y los bailarines asimismo se veían inspirados en la sonoridad de los instrumentos y ruidos vocales”. En esa improvisación “la habilidad y justa preparación de los bailarines sobresalió en todo momento”; los músicos con su “inteligente ejecución” y los bailarines habían logrado una integración.[760]

En diciembre Expansión 7 estuvo dos fines de semana en la temporada dominical de danza del Teatro Jiménez Rueda, con cinco obras (cuatro de ellas, estrenos), actuando una vez más con Nueva

[758] Oficio de Griselda Álvarez, jefa de Servicios de Prestaciones Sociales del IMSS, a Valentina Castro, representante de Expansión 7, México, 20 de abril de 1974.
[759] Programa de mano de Expansión 7, Teatro Independencia, IMSS, México, domingos del 5 de mayo al 21 de julio de 1974.
[760] Patricia Cardona, “El Taller de Música y Danza Contemporánea, un laboratorio”, en *El Día*, México, 21 de noviembre de 1974.

Experiencia Sonora. Con motivo de estas últimas funciones Palmeros declaró que no había jerarquías entre sus integrantes, sino una dirección colectiva. Al ser todos profesionales "y al participar colectivamente en la dirección, se abre la posibilidad de ofrecer un testimonio diferente, apoyado en todo lo que hemos recibido de nuestros compañeros y en nuestra propia creatividad".

Cecilia Baram consideraba a Expansión 7 como un grupo en constante experimentación y búsqueda para "encontrar una nueva forma de lenguaje en el que las expresiones dancísticas, aunadas a la aportación artística de otras ramas, integran un todo armónico, visual y auditivamente". Sobre esto último, los integrantes de Nueva Experiencia Sonora, Alberto Trejo y Francisco García, declararon que al iniciar el trabajo en conjunto adecuaban la música a la danza, pero después lograron valerse de la música para "crear un ambiente sonoro en el que la sensibilidad del bailarín pueda desarrollarse plenamente, a la vez que establece una plena comunicación con el espectador". De esa manera, afirmó un cronista, se olvidaban de la forma pura para concentrarse en el contenido emotivo de las obras.[761]

[761] "Expansión 7 o la búsqueda", en *El Día*, México, 7 de diciembre de 1974.

## IX. Temporadas 73 y 74 en el Teatro Jiménez Rueda

### 1. Temporada 73

En 1973 prosiguieron las temporadas en el Jiménez Rueda, como parte de la "reestructuración del Departamento de Danza", según Vázquez Araujo.[762] El primer grupo que se presentó fue el BNM, que no había participado en 1972; en cuatro funciones los domingos de febrero (4, 11, 18 y 25) a las 12 horas, ofreció *Metrópoli*, *Operacional I*, *Complementarios* e *Interacción y recomienzo*.[763] A la primera presentación, con numeroso público, asistieron Ortiz Macedo, Vázquez Araujo, Francisco Serrano, Patricia Aulestia, Nieves Paniagua (quien a partir de ese año ocupó la jefatura de la Oficina de Promociones Especiales del INBA), Roberto Vallejo y otros funcionarios del área de danza del INBA.[764] En la siguiente función hubo cambios en el programa, "sin dar una explicación al público"; se incluyó una exhibición técnica y *Complementarios* y *Melodrama*, pero como ese público era "aguantador, quizá debido a que la mayoría del mismo estaba formado por parejas jóvenes, se quedó como para matar el tiempo".[765] En sus dos últimas funciones el BNM presentó *Calidoscopio*, *Complementarios*, *Melodrama para dos hombres y una mujer* y *Serpentina*.[766]

En esta temporada, según R. Burgos, el BNM tuvo mucho éxito y mostró "lo novedoso de sus coreografías". El cronista siempre había considerado "muy valioso" el trabajo de Guillermina Bravo, aunque "a veces su ideología no nos ha convencido", pero siempre usaba un "lenguaje político" y una "pródiga imaginación artística", por más que "en ocasiones dé impresión de rebuscamiento y parezca forzar los movimientos de sus bailarines, que se antojan antiestéticos".[767]

Siguió el Ballet Clásico 70 el 4, 11, 18 y 25 de marzo, con *Ángeles barrocos* (c. Nellie Happee, m. Vivaldi, vest. David Antón); *Dúo* (c. Alvin Ailey, m. *Fix me* sobre temas religiosos negro-americanos, vest. Dasha); *Intermezzo* y *Screenplay* de Job Sanders; *El forastero* (c. Jermán Silva, montaje sonoro Rocío Sanz y Rodolfo Sánchez Alvarado, vest. Silva), y *Dueto* de Happee, la última obra en que actuó, pues debido a sus numerosas actividades como coreógrafa, maestra y directora, debió retirarse como bailarina.

---

[762] "En el Palacio de Bellas Artes. El INBA presentará los espectáculos internacionales en funciones populares", en *El Sol de México*, México, 17 de enero de 1973, p. 3.
[763] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada Dominical de Danza 1973, Teatro Jiménez Rueda, México, 4 y 11 de febrero de 1973.
[764] "Comenzó la temporada dominical de danza", en *El Sol de México*, México, 7 de febrero de 1973.
[765] "Exhibición de técnica de la danza", en *El Sol de México*, México, 13 de febrero de 1973, p. 5.
[766] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada Dominical de Danza 1973, Teatro Jiménez Rueda, México, 18 y 25 de febrero de 1973.
[767] R. Burgos, "Pentagrama musical", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 1 de marzo de 1973, p. 28.

La dirección de la compañía era de Amalia Hernández; la artística, de Nellie Happee; los bailarines, Marisela Acosta, Maclovia Carrión, Elena Carter, Victoria Larrauri, Carlos López, Julio Martínez, Ruth Noriega, Ricardo Ramírez, Ricardo Riebeling, Roberto Sánchez, Sergio Vicencio y Aglaé Verni; *régisseur*, Carlos López; iluminación, Leonardo Peláez; dirección de escena, Salvador Mitre.[768]

El Ballet Independiente participó el 1, 8, 15 y 22 de abril con *Gymnopedies*, *Desiertos, Secretos* y de Raúl Flores Canelo, *Tema y evasiones* (m. Rafael Elizondo, Brown, Caballero, Schubert, Schachtner y Villarreal, diseños Flores Canelo). Los bailarines fueron Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Graciela González, Eloísa Greene, Herminia Grootemboer, Patricia Guevara, Patricia Infante, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Mario Rodríguez y Luis Zermeño; dirección artística de Flores Canelo; dirección administrativa de Gladiola Orozco; diseños de iluminación y dirección de escena, Manuel Hiram; asesor literario, Jorge Alberto Lozoya; fotografía, Jorge Contreras.[769]

El Taller Coreográfico de la UNAM también actuó en la temporada de 1973, el 29 de abril y 6, 13 y 20 de mayo. Presentó *El mercado*, *Electrodanzable*, *Eioua*, *Concierto*, *Adagio y fuga*, *Interludia*, *Danzas para mujeres*, *Opus 32*, *La muerte de un cazador*, *Isostasia*, *Cantos*, *Allegro*, *Integrales* y *Huapango*. Directora, Gloria Contreras; asistente de dirección, Cristina Gallegos; maestro de ballet, Diego Alberto; director técnico, Kleómenes C. Stamatiades; asesora artística, Margarita Contreras; bailarines, Aurora Agüeria, Diego Alberto, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos y Griselle Lezama.[770]

Sobre *Danzas para mujeres*, Luis Bruno Ruiz opinó que era "una de las coreografías más solemnes y hermosas del ballet mexicano" *Opus 32* era lo opuesto a la anterior, porque se manifestaba "la siconeurosis del hombre actual. Es una obra fea, de pesadilla, a pesar de su bien construida coreografía".[771]

Originalmente el Ballet Clásico de México estaba programado para el 27 de mayo y 3, 10 y 17 de junio, pero debido a su reestructuración, tomó las fechas el Ballet Independiente, que entonces presentó *Toccata* (c. y diseños Flores Canelo, m. Carlos Chávez); *Cambios* de Fealy; *Circles* de

---

[768] Programa de mano del Ballet Clásico 70, Temporada Dominical del INBA 1973, Teatro Jiménez Rueda, México, 4, 11, 18 y 25 de marzo de 1973.
[769] Programa de mano del Ballet Independiente, Temporada Dominical del INBA 1973, Teatro Jiménez Rueda, México, 1, 8, 15 y 22 de abril de 1973.
[770] Programas de mano del Taller Coreográfico de la Universidad, Temporada Dominical de Danza del INBA, Teatro Jiménez Rueda, México, 29 de abril y 6, 13 y 20 de mayo de 1973.
[771] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 7 de mayo de 1973.

Michel Descombey, e *Invenciones* de Graciela Henríquez. El elenco fue el mismo de un mes antes, salvo que Patricia Guevara no apareció en los programas y sí Henríquez, como bailarina; además, Flores Canelo y Orozco aparecieron como codirectores de la compañía.[772]

Se programaron otras fechas, hasta diciembre, con la participación de la compañía oficial del INBA, el BNM y el Ballet Independiente.

**2. Temporada 74**

Gracias a la aceptación que tuvo la temporada dominical de danza en el Teatro Jiménez Rueda al mediodía, se volvió a programar en 1974, esta vez sólo para tres grupos de danza contemporánea: Ballet Independiente, Ballet Contemporáneo y Expansión 7. Manuel Blanco criticó esto: "es de lamentarse que no hayan sido incluidos otros grupos, sin cuya presencia, para ser exactos, no puede darse un panorama correcto de lo que actualmente es la danza mexicana". Se refería al Taller Coreográfico de la UNAM, que en esos momentos tenía su temporada en Ciudad Universitaria, y al Ballet Nacional, que regresaba de su gira por nueve países europeos.[773]

El Ballet Independiente participó los domingos 10 y 17 de noviembre con *Circles*, *Gymnopedies*, *Vespertina* y *La espera*. Los bailarines fueron Bernardo Benítez, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Graciela González, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Patricia Guevara, Patricia Infante, Anadel Lynton, Efraín Moya, Ruth Noriega, Gladiola Orozco, Ema Pulido, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeño. La dirección fue de Flores Canelo y Gladiola Orozco; diseños de iluminación y dirección de escena, Manuel Hiram; asesor literario, Jorge Alberto Lozoya; prensa, Anadel Lynton; fotografías, Jorge Contreras.[774]

Los cronistas en general estuvieron de acuerdo en que el Ballet Independiente había logrado comunicar y emocionar con su trabajo, con gran éxito de público. Patricia Cardona escribió que las cuatro obras utilizaban "símbolos y signos evocadores de los movimientos espiritual e intelectual de la época". Para ella, eran movimientos "bellamente perfilados, utilizando y agotando las infinitas posibilidades plásticas del cuerpo". *Vespertina* asaltaba "intensa y dinámicamente a los sentidos" con sus firmes movimientos y variaciones interesantes; en *Circles* la solista Grootemboer merecía el reconocimiento por su "segura y convincente actuación", así como el resto del elenco; *Gymnopedies*

[772] Programa de mano del Ballet Independiente, Temporada Dominical de Danza 1973, Teatro Jiménez Rueda, México, 27 de mayo y 3, 10, 17 y 24 de junio de 1973.
[773] Manuel Blanco, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 8 de noviembre de 1974.
[774] Programa de mano del Ballet Independiente, Temporada Dominical de Danza Contemporánea 1974, Teatro Jiménez Rueda, México, 10 y 17 de noviembre de 1974.

tenía un juego de "tactos, sutiles y sensibles entre los bailarines" que producía imágenes etéreas, y *La espera*, que utilizaba voces y lamentos, "ha llegado a alcanzar el más alto grado de consumación artística".[775]

Le siguió el Ballet Contemporáneo de la ADM, el 24 de noviembre y 1 de diciembre, con cinco estrenos: *Generaciones* y *Trío* de Patricia Ladrón (m. Percusiones de Estrasburgo); *Imágenes de un hombre* de creación colectiva (m. improvisaciones de los bailarines); *Opus 1*, primera obra de Mario Malpica (m. popular moderna), y *Trappen* de Bodil Genkel (m. electrónica).[776]

Según Manuel Blanco, desde su creación este grupo había mostrado "empeño sistemático por encontrar nuevas expresiones corporales y nuevas proposiciones coreográficas"; en su trabajo había "energía vital, entusiasmo y decisión clara para ofrecer un espectáculo auténticamente profesional".[777] Otro cronista afirmó que sus bailarines tenían una sólida preparación, entusiasmo y emotividad, y que los guiaba el talento de Bodil Genkel.[778]

La opinión de Brigitta Segerskog fue muy diferente; consideró que el grupo no contaba con material humano, salvo una bailarina con entrenamiento en danza clásica y control consciente de sus movimientos, no azaroso, como sucedía con el resto. Señaló que los integrantes del grupo no eran profesionales, parecían *amateurs* "en excursión dominical"; había que tomarse tiempo para preparar a un grupo de bailarines talentosos y capaces y sólo después presentarlos ante el público; de lo contrario, seguiría ocurriendo lo que en ese momento, que la energía de Bodil Genkel no bastaba para suplir las deficiencias.[779]

El 8 y 15 de diciembre Expansión 7 participó en la temporada con la reposición de *Integración* (c. colectiva, m. Grupo Quanta) y cuatro estrenos: *Imágenes sonoras* (c. colectiva, m. improvisaciones del grupo Nueva Experiencia Sonora); *Desdoblamiento*. *A Eva, mi hija* (c. Valentina Castro, m. Julián Carrillo); *Dos tiempos de un hombre* (c. Miguel Ángel Palmeros, m. George Dode y Robert Tellaway), y *Danza para tres* (c. Palmeros, m. John Cage, Paul Price y Georges Aperghis).

El grupo, de dirección colectiva, estaba formado por Cecilia Baram, Valentina Castro, Héctor Chávez, Socorro Meza, Miguel Ángel Palmeros y las bailarinas huéspedes Daria Ellies (cortesía de la ADM) y Eva Zapfe (del Grupo Mórula). Tuvieron la participación del Grupo Nueva Experiencia

---

[775] Patricia Cardona, "Empezó la temporada dominical de danza", en *El Día*, México, 11 de noviembre de 1974.
[776] Álvaro Soriano y Bueno, "Hoy en México. El Ballet Contemporáneo en el Teatro Jiménez Rueda", México, 1 de diciembre de 1974.
[777] Manuel Blanco, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 15 de noviembre de 1974.
[778] "Ballet Contemporáneo en el Jiménez Rueda", en *El Día*, México, 30 de noviembre de 1974.
[779] Brigitta Segerskog, "On stage", en *The News*, México, 29 de noviembre de 1974, p. 13.

Sonora; diseño de vestuario, Expansión 7; diseños de iluminación, Juan González Amador; fotografías, Alfredo Núñez, Guillermo Zapfe, Mark Dubovoy y Julio Pliego; efectos visuales, Arturo Ponce y Juan González Amador; maestros, Fedor Lensky y Miguel Ángel Palmeros; asesor literario, Jaime Labastida.[780]

[780] Programa de mano de Expansión 7, Temporada Dominical de Danza Contemporánea 1974, Teatro Jiménez Rueda, México, 8 y 15 de diciembre de 1974.

## X. Precipitación y esperanza de cambio

En los dos últimos años del sexenio de Echeverría arrancaron varios proyectos importantes que involucraban a la danza escénica, pero debido a la precipitación, no se aseguró su continuidad. Significaron una intensa movilización de agentes e instituciones del campo, y aunque eran viejos reclamos de los artistas, faltaron cohesión y fortaleza para sostenerlos.

### 1. Consejo Nacional de la Danza

El presidente Echeverría pretendía constituir un Consejo Nacional de las Artes (CNA) formado por Consejos de cada disciplina; para ello organizó maratónicas sesiones con los artistas. Así éstos tomarían fuerza como gremio (por la intención de concentrar a todos los participantes y garantizar su representatividad) y tendrían injerencia en las políticas culturales y la distribución de los recursos para el arte y la cultura. A pesar de que la iniciativa presidencial atrajo a muchos artistas, no todos participaron y hubo quienes la criticaron abiertamente, porque se planteaba que las dependencias del gobierno serían las instancias directivas de los Consejos. Así, a pesar de que Echeverría incidió en todos los campos de la vida mexicana, al parecer no tuvo suficiente tiempo para consolidar su propuesta en el artístico ni logró el consenso de las comunidades.

La propuesta del presidente empezó a gestarse a principios de 1975, cuando se reunió con artistas plásticos con la intención de crear un Centro Cultural Latinoamericano, que funcionaría como un "taller vivo" abierto a todas las manifestaciones artísticas (no se concretó). En febrero, en el Salón de la Plástica Mexicana Echeverría ofreció "la atención médica a los artistas mediante un sistema de cuotas reducidas" (según se comprometió el titular del IMSS, Carlos Gálvez Betancourt, ahí presente); "facilidades para la importación y la exportación de exposiciones y otro tipo de objetos culturales", y establecer un nuevo impuesto, "el pago en especie" (como lo señaló el titular de la SHCP, José López Portillo, también presente). Ante el director del INBA, Sergio Galindo, el presidente reconoció que ese Instituto había realizado una labor "insuficiente", lo cual no era atribuible sólo a dificultades presupuestarias, sino a que "hasta hoy ha faltado un organismo moderno que haga funcionar adecuadamente a esa institución".[781]

Dos meses después, el 14 de abril de 1975, en la inauguración de una exposición-homenaje a David Alfaro Siqueiros en el PBA, Echeverría volvió a hacer declaraciones sobre el INBA reconociendo su fracaso como institución promotora del arte, debido al "infecundo burocratismo" en el

[781] Manuel Blanco, "Diálogo del presidente con los artistas plásticos", en *El Nacional*, México, 19 de febrero de 1975, p. 17.

que había caído; exhortó a los artistas a abandonar su “individualismo” y apartarse del “mercantilismo”, así como a retomar la tradición del arte popular y social; además, pidió sugerencias para reorganizar el INBA o fundar una nueva institución que lo sustituyera.

Presente en el mismo recinto, el titular de la SEP Víctor Bravo Ahuja habló de la necesidad de establecer una organización nueva, que llamó consejo nacional, el cual debía surgir de las comunidades artísticas y sus necesidades. Por su parte, Sergio Galindo afirmó que las deficiencias del INBA se debían a razones presupuestarias y consideró que lo procedente era “fortalecer el Instituto, desterrar vicios y no establecer una nueva institución, porque se corre el riesgo de caer en el retroceso al pasar por el aprendizaje de algo nuevo”. Muchos artistas presentes opinaron sobre las declaraciones de Echeverría, unos a favor y otros en contra de la desaparición del INBA, pero todos subrayando las carencias económicas que sujetaban a la institución. Octavio Paz enfatizó que el Estado no debía expresar ideas de orden estético ni apoyar una tendencia determinada, sino mantener una posición imparcial. Según Paz, los principios morales que debía seguir el Estado eran “gastar menos en administración y más en ayuda a los creadores y productores de literatura y arte”, y distinguir entre artistas e ideólogos considerando a los segundos como “personas que redactan manifiestos, forman asociaciones, se reúnen, acusan, gritan y manotean”.[782] En ese mismo sitio, un grupo de pintores entregó al presidente una carta en donde criticaba la burocratización del INBA, preveía que ese mismo fenómeno afectaría al pretendido Centro Cultural Latinoamericano y proponía crear una Secretaría de Cultura con el fin de disponer de un presupuesto propio para el arte, sin supeditarlo a la SEP.[783] Ésa era, escribió Luis Sandi, la primera propuesta concreta de los artistas.[784]

Gabriel Zaid publicó que con las declaraciones de Echeverría había quedado claro que “para la presidencia, el problema del INBAL es que no ha habido un Fidel Velázquez de la cultura”. Afirmaba que “abundaban” los pintores, músicos y escritores mediocres con “anhelos revolucionarios y de servicio a la patria”, pero faltos de talento: “a la hora de la hora no son capaces de entregar a la presidencia un bonito conjunto de paquetes de artistas e intelectuales bien disciplinados y unidos, marchando juntos por el bien de la patria”.[785]

---

[782] Octavio Paz en “Las autoridades no tienen por qué expresar ideas de orden estético”, en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1975, pp. 1-A, 10-A y 23-A.
[783] Humberto Schroeder, “Por una Secretaría de la Cultura pugnaron varios pintores durante la exposición homenaje a David Alfaro Siqueiros”, en *El Universal*, México, 16 de abril de 1975.
[784] Luis Sandi, “El INBA, elefante muerto en proceso de descomposición”, en *El Sol de México*, México, 17 de marzo de 1975.
[785] Gabriel Zaid, “La regañada del INBAL” [1975], cit. en Gerardo Ochoa Sandy, *Política cultural ¿qué hacer?*, México, Ed. Raya en el Agua, México, 2001, p. 18.

Las declaraciones de Echeverría dieron la pauta a los bailarines para organizarse. La Academia de la Danza Mexicana respondió al exhorto presidencial de proponer ideas y establecer un proyecto de organización del arte nacional; luego de varias reuniones de trabajo de su Consejo Técnico Pedagógico, el 8 de mayo la Academia presentó su propuesta a Echeverría, señalando que lo fundamental era que el arte subsidiado por el Estado dejara de ser elitista y abarcara a la población en general. El presidente recibió el proyecto "con gran entusiasmo" y solicitó a Josefina Lavalle, su amiga desde los tiempos en que habían sido compañeros en la escuela secundaria, que invitara a los bailarines a una reunión en Los Pinos. Ésta se efectuó con 50 representantes de la comunidad dancística, a quienes Echeverría escuchó; sin embargo, para llegar a acuerdos los remitió a Sergio Galindo, quien el 12 de mayo citó a una reunión sólo a cinco grupos (CND, BNM, Ballet Independiente, Expansión 7 y ADM). Los bailarines rechazaron la invitación, pues habían decidido que "la organización de la danza en México no debería partir ni estar dirigida por el INBA, sino por los bailarines mismos".[786]

Paso seguido, los artistas de la danza convocaron para el 17 de mayo una asamblea, en la que hubo casi 300 asistentes y que se prolongó durante dos días. Es sorprendente que entre ellos estuviera Nellie Campobello, quien desde hacía años se mantenía alejada del resto de los profesionales de la danza. A pesar de los desacuerdos que en ese momento tenía con el gobierno, fue a dar sus puntos de vista; afirmó que era importante aprovechar la oportunidad que Echeverría ofrecía a la danza, a la que había brindado "gran apoyo".[787]

En la asamblea se votó por organizar la discusión con base en la ponencia presentada por los representantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. Se establecieron seis mesas de trabajo: grupos profesionales; movimiento nacional de aficionados; docencia; promoción, coordinación, difusión y archivo; investigación, y departamento técnico y de producción.[788] El resultado de la discusión de esos dos días fue un documento apoyado "en el principio de que el arte subsidiado por el gobierno no debería ser elitista y podría reorientarse para satisfacer las demandas de los artistas"; además, se elaboró una propuesta para constituir una asociación civil, considerando que

Hasta ahora los trabajadores de la danza no habían tenido ni la oportunidad ni la previsión de reunirse para unificar criterios en pro de un verdadero plan conjunto que beneficiara a la mayoría; que los bailarines no han logrado aún una aceptación suficiente, profesional y social; que no han tenido

[786] Boletín informativo de la Comisión Provisional, México, 1975, mecanografiado.
[787] Ana María Longgi, "Opina la directora de la Escuela Nacional de Danza. Es angustiosa la mediocridad del arte que hay en México", en *El Sol de México*, México, 19 de noviembre de 1975, p. 9-A.
[788] Boletín informativo de la Comisión Provisional, México, 1975, mecanografiado.

representatividad como grupo, ni la danza tiene la importancia social necesaria; que es inaplazable la necesidad de provocar el cambio radical de esta situación y el logro de los objetivos; que es conveniente presentar una fuerza unida y propiciar una agrupación que apoye y garantice la realización de sus objetivos.[789]

Los artistas de la danza nombraron una comisión de doce personas, la cual el 20 de mayo fue recibida por Echeverría en Los Pinos. Su reacción "fue extraordinariamente positiva, manifestó su entusiasmo por la manera como el gremio de la danza se estaba organizando y apoyó plenamente la idea de crear un organismo descentralizado que se llamaría Consejo Nacional de la Danza". Sería financiado por el gobierno, no dependería de ninguna secretaría o institución, seguiría los lineamientos establecidos por los bailarines, tendría un consejo formado por seis representantes del gobierno (entre ellos el director del INBA) y seis de la danza, y el presidente elegiría al secretario ejecutivo de una terna propuesta por los bailarines, quienes también elegirían por votación a sus seis representantes.

Los artistas de la danza optaron entonces por formar una asociación civil independiente, con sus propios estatutos y estructura, con la cual el gobierno podría establecer una relación directa, y que les garantizaría representatividad.[790] La directiva provisional de dicha asociación estuvo integrada por Josefina Lavalle, Antonia Torres, Maya Ramos, Tulio de la Rosa, Rosa Reyna, Evelia Beristáin, Colombia Moya y Fernando Cuéllar,[791] además de Guillermo Noriega y Juan González Amador.

Dicha directiva trabajó en el planteamiento del área de docencia profesional, considerando que las escuelas debían seguir criterios abiertos para "asegurar la formación integral de los artistas profesionales de la danza". Planteó que un Consejo Normativo se encargaría de preparar el listado (en revisión constante) de materias técnicas, culturales y humanísticas para formar al alumno con rigor y así cumplir con los propósitos sociales. Otras propuestas fueron la creación de un Departamento de Evaluación Docente, para seleccionar y evaluar los métodos utilizados; la apertura de cursos teóricos y prácticos de capacitación y actualización para maestros, así como asesorías de instructores nacionales y extranjeros; la integración de estudios de primaria a bachillerato a la carrera de danza, incluida la supervisión de la alimentación de los alumnos. En el caso de los grupos profesionales, se propuso la legalización y reconocimiento de las prestaciones sociales de los trabajadores de la danza, el levantamiento de un censo de profesionales, el registro de repertorio, el intercambio técnico entre compañías y el apoyo a otros grupos en desarrollo. Se planteó la posibilidad de realizar encuentros

[789] Patricia Cardona, "El Consejo Nacional de la Danza fue la gran ilusión de la década que termina", en *Uno más uno*, México, 17 de julio de 1979, p. 16.
[790] Boletín informativo de la Comisión Provisional, México, 1975, mecanografiado.
[791] Patricia Cardona, "El Consejo Nacional de la Danza fue la gran ilusión de la década que termina", *op. cit*.

nacionales, asistencia a cursos y festivales en otros países gracias a becas, planes de trabajo para las áreas de investigación, archivo, departamento técnico y producción.[792]

En julio Lavalle aclaró que la asociación que pretendían formar "no tendrá el carácter de una organización de tipo sindical", sino que su intención era "presentar un bloque unificado de bailarines capaz de sugerir soluciones a favor del desarrollo de la danza". Comentó que en ese momento había 200 interesados en integrarse a la organización, pero aún no definían su propuesta para reestructurar el INBA ni la relación que guardarían con éste.[793]

El 22 de agosto de 1975 se protocolizó la Asociación Mexicana de la Danza, A.C., con la participación de 75 artistas.[794] Sus objetivos eran defender, propiciar y contribuir al desarrollo de la danza en el país; lograr la formación del Consejo Nacional de la Danza como organismo descentralizado, creado y financiado por el gobierno federal; unificar a la comunidad dancística para impulsar y mantener acciones y programas en su área, con el fin de que los cambios sexenales no los modificaran, y defender la libertad de expresión artística de todas las tendencias de este arte, evitando que se impusiera un criterio unilateral para dirigir el Movimiento Nacional de la Danza.[795]

En las otras artes también hubo intentos de organización. En el campo de la música, fue el INBA el que lanzó la convocatoria para formar el Consejo, el 28 de febrero de 1975. Sergio Galindo opinó que su establecimiento era el primer paso "hacia la reestructuración general del INBA; entendiendo por reestructuración la imperiosa necesidad de ampliar nuestro presupuesto de acuerdo con las necesidades actuales del país, que son totalmente diferentes a las que prevalecieron cuando fue creado". Señaló que el éxito del Consejo de Música dependía de la representatividad que lograra entre los músicos de todo el país, "para evitar divisiones y que la labor que desarrollen sea de la mayor altura y con los mejores resultados".[796] Pero en esa área y desde tiempo atrás, las divisiones eran enormes; había muchas organizaciones, líderes sindicales y pugnas entre todos,[797] por lo que lograr acuerdos era realmente difícil.

[792] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit.*, pp. 60-61.
[793] Josefina Lavalle en "Se agruparán los bailarines, anuncia Josefina Lavalle, directora del FONADAN", en *Excélsior*, México, 15 de julio de 1975, p. 26-A.
[794] "Asociación de Danza", en *Esto*, México, 13 de noviembre de 1975, p. 19, y Patricia Cardona, "Fue electo el Consejo directivo de la Asociación Mexicana de la Danza", en *El Día*, México, 21 de noviembre de 1976.
[795] Estatutos de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C., constitución, denominación y domicilio, México, 14 de junio de 1975.
[796] Sergio Galindo en Guadalupe Appendini, "„El INBA no aceptará la renuncia de Manuel Enríquez", dice Sergio Galindo", *op. cit*.
[797] Patricia Cardona, "Una historia de divisiones e intereses personales han protagonizado los músicos", en *El Día*, México, 29 de marzo de 1975.

A la semana siguiente de lanzada la convocatoria para la integración del Consejo de Música, de las afueras del PBA partió una manifestación con rumbo a la SEP, organizada por la Asociación Mexicana de Cantantes de Ópera, que protestaba por la "desigualdad de oportunidades" y las "mafias de Bellas Artes". Se quejaban de que el director del INBA hubiera pasado por alto las instrucciones de Echeverría, según quien "hasta que todos los músicos estuvieran de acuerdo con el Consejo de la Música", él lo aceptaría. Además, demandaban a Bravo Ahuja que cumpliera otra orden de Echeverría, referente a que se becara y empleara por igual a todos los cantantes de ópera (no sólo a los integrantes de las "mafias") y se cumpliera con las obligaciones ya establecidas en los contratos. Tampoco el titular de la SEP había solucionado ese renglón.[798]

Originalmente se había planteado que el Consejo Nacional de las Artes se establecería mediante un decreto presidencial; sin embargo, en su quinto informe de gobierno Echeverría anunció que el sustento de la nueva institución sería una ley, cuya propuesta se presentó en septiembre a las comunidades artísticas, para su discusión. Según la iniciativa, el CNA sería un organismo descentralizado en cuya ejecución y orientación no intervendría el Estado; su objetivo sería fomentar la creación y difusión artísticas y garantizar "una mayor participación de los artistas en la programación de los eventos y en la discusión para solucionar problemas que los afecten", por lo que sólo se encargaría de una parte de las funciones que competían al INBA. Éste no desaparecería; según dijo Salvador Jaramillo, jefe del Departamento de Teatro del Instituto, se concentraría en "los objetivos de docencia, investigación y conservación del patrimonio artístico nacional".[799] De esa manera, el INBA se convertiría en una Dirección General de Educación Artística, como informó el pintor Humberto Chávez Cabrales, jefe de la Sección de Enseñanzas Artísticas, quien aseguró que esa alternativa se había considerado desde tiempo atrás.[800]

Según el subsecretario de Cultura Popular y Educación Extraescolar de la SEP, Gonzalo Aguirre Beltrán, el recibimiento inicial al anteproyecto de ley fue muy bueno (mencionó en especial a Enrique Bátiz, Héctor Azar, Manolo Fábregas, Rufino Tamayo, Josefina Lavalle, Guillermina Bravo, Manuel Felguérez y Jorge González Camarena), pues los artistas reconocían que sentaba las bases "para que el Estado establezca un mecenazgo a favor de la creación".[801]

---

[798] "La AMCO en protesta ante Bellas Artes", en *El Universal*, México, 7 de marzo de 1975, 2a. secc., p. 1.
[799] Salvador Jaramillo en Mireya Focch, "Opiniones sobre el Consejo Nacional de las Artes. Si hay buen presupuesto, los artistas podrán crear", en *El Sol de México*, México, 4 de septiembre de 1975.
[800] Humberto Chávez Cabrales en *ibidem*.
[801] Gonzalo Aguirre Beltrán en "Se inició una polémica por el anteproyecto que creará el Consejo Nacional de las Artes", en *Excélsior*, México, 10 de septiembre de 1975, p. 14-B.

Sin embargo, muchos protestaron. El pintor Mario Orozco Rivera declaró que el anteproyecto de ley había sido elaborado por el titular de la Procuraduría General de la República, Pedro Ojeda Paullada, y que a los artistas sólo les quedaba el camino del amparo. Raquel Tibol señaló que los artistas no habían tomado parte en la elaboración del documento, cuando se precisaba una participación activa y directa de todos; además, mencionó el peligro de que el CNA se convirtiera en una estructura burocrática más.[802]

También los artistas del teatro expresaron su desacuerdo con los funcionarios. El 7 de septiembre de 1975 se reunieron con el director del INBA para notificarle su rechazo general al anteproyecto de creación del CNA, porque a ninguno de ellos se le había consultado. En reuniones posteriores, a las que asistieron varias organizaciones independientes, los teatreros dieron su apoyo a dicho Consejo, con la condición de que no se mermara la libertad de creación y que se consultara a la comunidad teatral para su conformación.[803]

En el mismo mes, por iniciativa de la revista *Plural*, destacados escritores mexicanos se pronunciaron sobre el anteproyecto de ley del Consejo Nacional de las Artes. Hicieron puntuales sugerencias sobre el uso alternativo que debía hacerse de los recursos, así como sobre los mecanismos para que éstos llegaran a los creadores de todo el país. Consideraban que al anteproyecto lo guiaba un "espíritu burocrático", le faltaba claridad y era producto de "supuestas consultas previas". Para ellos, las relaciones entre Estado y literatura no debían entrañar la supeditación de la segunda, pues se producirían "obras mediocres y literatos serviles", lo que era aplicable a todas las artes.

Los escritores sostuvieron que el Estado debía respetar la producción artística, encargarse de la difusión de los productos y allanar los obstáculos, es decir, la concentración de recursos y centralización de actividades. Propusieron el acceso de los artistas al radio y la televisión, acabar con la burocracia que "estrangula al arte" y formar el Fondo de las Artes, que debía contar con el 2% del presupuesto asignado a la SEP para subsidiar las actividades artísticas luego de evaluar propuestas y proyectos de los creadores.[804]

---

[802] *Ibidem*.

[803] María Idalia, "Inquieta a la gente de teatro el Consejo Nacional de las Artes", en *Excélsior*, México, 26 de septiembre de 1975, pp. 1 y 3.

[804] "„El centralismo ahoga nuestra vida cultural‟: *Plural*", en *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1975, p. 31-A. Los escritores firmantes fueron Juan José Arreola, Fernando Benítez, Julieta Campos, Emilio Carballido, Alí Chumacero, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, María Luisa Mendoza, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Elena Poniatowska, José Revueltas, Tomás Segovia, Ignacio Solares, Rodolfo Usigli y Gabriel Zaid.

Muchos artistas estuvieron de acuerdo con la propuesta de *Plural*. Fue el caso del escultor Benjamín, quien aclaró que los artistas debían participar en la conformación del CNA manteniendo una posición independiente frente al Estado.[805] También de Luis Sandi, quien opinó que la propuesta de la revista garantizaba la separación del Fondo de las Artes y de la administración pública.[806] Manuel Blanco se refirió a la falta de claridad del origen de los recursos que tendría el CNA, a la posibilidad de que los organismos participantes (como la UNAM, la UAM y la ANUIES) perdieran autonomía y al peligro de un "nuevo autoritarismo", pues los funcionarios de la cultura seguirían disponiendo de los presupuestos.[807]

En tanto, la comunidad de artistas del teatro rechazó la propuesta de *Plural*, pues si "diez mexicanos distinguidos internacionalmente como artistas" conformarían la Junta de Gobierno del Consejo, ninguno de los suyos sería incluido (por razones del idioma, decían, era difícil que alguno de ellos fuera "internacionalmente distinguido").[808]

Frente al rechazo y el escepticismo, el subsecretario Aguirre Beltrán, quien promovía la iniciativa de creación del CNA, se encargó de la defensa oficial.[809] Respondió que el gobierno no pretendía imponer ninguna "línea determinada" a los artistas, ni el CNA se formaría como un "organismo burocrático". Al contrario, se aceptaba la propuesta de los escritores de que sólo el 5% del presupuesto fuera aplicado a gastos administrativos del Consejo, y que la junta directiva estuviera formada por diez artistas de cada área, quienes expresarían la pluralidad de tendencias. El CNA brindaría apoyo a los artistas que solicitaran financiamiento en función de un programa de trabajo; sólo recibirían el 75%, pues ellos también debían poner "su esfuerzo" con el restante 25%, y serían "vigilados para ver si cumplen o no". En cuanto a la petición de que se otorgara el 2% del presupuesto de la SEP, Aguirre señaló que era demasiado y que hasta el momento no se había determinado el monto de dicho presupuesto. Puntualizó que el CNA era "un organismo de tipo práctico" y que el proyecto de creación no tenía "mucha brillantez, pero no se trata de que esta ley sea brillante, sino práctica". Se habían hecho cambios atendiendo los desacuerdos, pues el compromiso era que la ley que

---

[805] "Todo artista debe participar en el anteproyecto del Consejo Nacional de las Artes, pide un escultor", en *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1975.

[806] Luis Sandi, "Un Fondo y no un Consejo, idea acogida con beneplácito", en *El Sol de México*, México, 6 de octubre de 1975.

[807] Manuel Blanco, "Consejo de las Artes: el presupuesto", en *El Nacional*, México, 30 de septiembre de 1975, p. 15.

[808] María Idalia, "Inquieta a la gente de teatro el Consejo Nacional de las Artes", *op. cit.*

[809] Luis Sandi, "Un Fondo y no un Consejo, idea acogida con beneplácito", *op. cit.*

finalmente se presentara a Echeverría contara con el consenso general. Por ello, no sabía cuándo quedaría lista.[810]

A finales de 1975 ya se había avanzado hacia la construcción del Consejo Nacional de las Artes. Quedaba claro que lo conformarían los Consejos que cada área estaba integrando, como lo hacía danza, pero también quedaba claro que en su junta directiva solamente estaría representado el INBA, sin dar cabida a las áreas de educación y desarrollo profesional; es decir, sólo habría representantes de la burocracia cultural y no profesionales del arte.

Josefina Lavalle lanzó una dura crítica, aclarando que no era una "declaración política". La directora de la ADM afirmó que en el medio dancístico del país había desconfianza por el papel predominante que se le daba al INBA dentro del CNA, y que le parecía absurdo que el IMSS (otro integrante de la junta directiva) tuviera voz y voto y no la ADM, por ejemplo. Para ella, precisamente el INBA era

> la institución a la que nunca le ha interesado la enseñanza del arte, a nivel nacional. Tampoco le ha interesado establecer una política definida para el desarrollo del artista profesional. Los bailarines hemos sido los patitos feos, aunque esto no sea una crítica al director del INBA en especial, porque con el nombramiento de cada director nuestras esperanzas renacen pero mueren con ellos. Porque esto no es culpa de los directores sino del sistema del INBA.

Lavalle también se refirió a la desvinculación entre educación y ámbito profesional en la danza, e indicó que Bravo Ahuja había señalado la conveniencia de mantener una cercanía entre centros de enseñanza y centros de trabajo. Además, en la iniciativa tampoco se estaba considerando a los artistas independientes ni a la provincia en general.

La desconfianza en el CNA afectaba la formación del Consejo Nacional de la Danza, pues aunque se tenía interés en todo el país, no había una participación activa. Lavalle apoyaba la formación del Consejo de Danza porque consideraba que sí preveía soluciones para los problemas artísticos y educativos de su área, al tener una visión global e integradora y plantear, entre otros puntos, la formación de maestros para maestros, la garantía de trabajo a los coreógrafos, el empleo de maestros y coreógrafos para otras especialidades, y la formación de un Movimiento Nacional de Aficionados, en el que pudieran participar todos los interesados.[811]

---

[810] Ricardo Castillo Mireles, "No se formará un organismo burocrático para artistas. Explica el doctor Aguirre Beltrán", en *El Sol de México*, México, 30 de septiembre de 1975.
[811] "La danza mexicana desconfía de que el INBA participe en el Consejo de Artes: Lavalle", en *Excélsior*, México, 11 de septiembre de 1975, p. 9-B.

Por su parte, Manuel Blanco opinó que se impediría atacar problemas específicos de cada área si el Consejo Nacional de la Danza incorporaba por igual a la danza profesional y la de aficionados. Si bien las dos eran parte del mismo proceso, "aunque sólo sea por sus propósitos y el número de los grupos y de quienes practican la danza (folclórica casi exclusivamente) en todo el país, y porque el reducido número de compañías profesionales vive a salto de mata, sin perspectivas exteriores ni posibilidades interiores de formar escuela, merece la pena hacer las debidas distinciones".

En cuanto a la danza de aficionados, Blanco sostuvo que ésta y sus escuelas surgían, desaparecían y renacían en cualquier sitio, sin contar necesariamente con una preparación y muchas veces improvisando montajes, bailarines y enseñanzas; "el resultado de todo ello es la satisfacción individual pasajera y la dispersión". En cambio, la danza profesional vivía un periodo de renovación, toma de conciencia y planteamiento de propuestas estéticas; cada grupo tenía un perfil definido pero no los medios para realizar y difundir su trabajo. Una alternativa para solucionar esa situación era que obtuvieran su independencia real, al tener sus propios espacios, presupuestos, públicos, etc.,[812] lo que se suponía brindaría el Consejo Nacional de la Danza.

En contra de esa opinión estaban la de los profesionales de la danza y de Patricia Cardona, quien coincidía con los planteamientos de éstos. En las asambleas de trabajo para formar la Asociación Mexicana de la Danza, se consideró que

> un artista profesional de elevado nivel en el ámbito mundial es resultado de una sociedad desarrollada en lo básico; que un elevado grado de especialización específica no cabe en una sociedad de carencias como la nuestra; que se va a intentar una reforma de superestructura en un país en el que la estructura actual —que es la que ha propiciado las deformaciones que se combaten— va a quedar intacta, debe haber una pedagogía orientada a la formación de creadores que posean las herramientas necesarias para una labor social efectiva enfrentando la dura realidad. El motor que impulsa la formación de este luchador social es la urgencia que plantea el momento histórico que vivimos, de conocer a profundidad, de dar a conocer e inculcar la clara conciencia de defender racionalmente los valores culturales, que nunca estuvieron tan amenazados como ahora.

Para Cardona la amenaza era aún mayor cuando no existía una relación entre los sectores profesional y *amateur*, porque los integrantes del campo dancístico se desvinculaban y no trabajaban hacia una meta común. Era "apremiante la necesidad de cultura en la provincia" y debía cumplirse el objetivo de "crear, organizar e impulsar un movimiento nacional de aficionados de la danza, encaminado a incrementar la participación activa de todos los sectores del país".[813]

---

[812] Manuel Blanco, "Hogar y sustento para la danza profesional", en *El Nacional*, México, 9 de octubre de 1975.
[813] Patricia Cardona, "La provincia, ávida de cultura", en *El Día*, México, 1 de julio de 1976.

En el mismo sentido de la desconfianza comentada por Lavalle, en noviembre de 1975 la Comisión Organizadora de la Alianza Interdisciplinaria de las Artes lanzó un desplegado contra estipulaciones del proyecto de ley que formaría al Consejo Nacional para el Fomento de las Artes (como ahora se le llamaba al CNA). Lo firmaban 47 intelectuales y artistas, quienes consideraban que la formación del Consejo era "necesaria, positiva y urgente", pero "frente a la pobreza en el actual panorama de las artes en México", había "críticos, museógrafos, temerosos burócratas, elementos de colegios transnacionales y directivos de algún hebdomadario de yerto cosmopolitismo y cuño neocolonial" que pretendían "continuar ejerciendo el predominio absolutista de sus mafias en perjuicio de la creación genuina y difusión masiva del arte y la literatura".

Organizar el Consejo de arriba hacia abajo "por jerarquías múltiples" fortalecería "la imposición del criterio de funcionarios burócratas, que seguirían procediendo según sus propios intereses, los de sus protegidos, o las posibles consignas que recibieran de autoridades superiores"; centralizar las decisiones del Consejo en el presidente de la junta directiva (representante de la SEP) y en el administrador (designado por el presidente de la República) atentaba contra la autonomía de las universidades y demás instituciones participantes.

Precisaban que en los altos puestos del Consejo no debía incluirse a los "descastados" artistas e intelectuales "adictos al bando de los imperialismos capitalistas"; que al aumentar el aparato burocrático (como planteaba la iniciativa de ley) los recursos se destinarían a éste y no al fomento de las artes, y que debía realizarse una consulta entre los sectores artístico e intelectual antes de la firma del proyecto.

El contraproyecto que elaboró la Comisión Organizadora planteaba integrar una junta directiva y "conjuntos interdependientes" (de música, danza, literatura, artes plásticas, arquitectura, cinematografía, teatro, artes populares, y radio y televisión) formados democráticamente por especialistas de cada área artística y con representación nacional. Habría integrantes designados por el presidente de la República y las comunidades artísticas, quienes evaluarían proyectos para su financiamiento y tendrían injerencia en la enseñanza del arte (atribución que se le retiraría al INBA) y la investigación.

Las condiciones esenciales del contraproyecto de la Comisión Organizadora de la Alianza Interdisciplinaria de las Artes eran la participación democrática, la minimización del aparato burocrático, la eliminación de políticas paternalistas, la vigilancia del presupuesto y la libertad de creación, organización y producción del arte. Lo firmaron Carlos Pellicer, Juan de la Cabada, Héctor

García, Ignacio Aguirre, Armando Zayas, Ignacio López, Rina Lazo y Guillermo Noriega, entre otros; del área de danza, solamente Gladiola Orozco y Sonia Ornelas.[814]

Por su parte, la Comisión Provisional que se había nombrado en el momento de la protocolización de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C. invitó a bailarines, coreógrafos, directores y demás artistas vinculados con la actividad a participar en la asamblea de elección de la mesa directiva, la cual se efectuó en el Teatro de la Danza a las 12 horas del 15 de noviembre.[815]

Josefina Lavalle era "una de las personas que más interés" tenía en la creación del Consejo Nacional de la Danza, y pedía al gobierno que proporcionara "condiciones materiales y técnicas óptimas" para organizarlo.[816] La constitución de la Asociación era un paso necesario para ello, por lo que la apoyó.

Ante su inminente formación, Manuel Blanco señaló que las reuniones sostenidas parecían haber roto con anteriores vicios: "aunque los buenos deseos no faltaron en ninguna época, lo cierto es que ésta es la primera vez en lograr reunirse los intereses en la danza, discutir con seriedad y plantear lo que hay de común entre ellos, dejando de lado lo que los separa". Esto se debía, explicó, a la toma de conciencia de los artistas de la danza.

Para el cronista, la Asociación abría la posibilidad de establecer un organismo que tomara bajo su responsabilidad el desarrollo de la danza en los aspectos profesional, semiprofesional, educativo y de investigación, defendiendo la libertad de expresión y la creación artística. Nada de ello, como tampoco pretender que el gobierno patrocinara al Consejo Nacional de la Danza, era imposible. Se requería plantear problemas y soluciones, impulsar una cultura democrática en el medio y promover la participación de todos los interesados, especialmente las compañías profesionales, en función de una conciencia gremial, artística y social.[817]

En la fecha prevista fueron electos para un periodo de dos años los directivos de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C.: Rodolfo Reyes, presidente; Evelia Beristáin, secretaria ejecutiva;[818] Alma Mino, tesorera; las ocho vocales por especialidad, Carmen Muñoz de danza folclórica, Mirna Villanueva de danza clásica, Alejandro Schwartz de danza contemporánea, Rosa Reyna de coreografía, Bodil Genkel por los maestros, Margarita Gordon por los ejecutantes, Fernando Cuéllar por los

[814] "Inconformes con el Proyecto de Ley para el Fomento de las Artes", en *La Prensa*, México, noviembre de 1975.
[815] "Asociación de Danza", en *Esto*, México, 13 de noviembre de 1975, p. 19.
[816] "Pugnan por la formación del Consejo Nacional de la Danza", en *El Sol de México*, México, 13 de noviembre de 1975, p. 9-A.
[817] Manuel Blanco, "La Asociación Mexicana de la Danza", en *El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1975, p. 19-C.
[818] Originalmente, en los Estatutos de la Asociación se establecía que el secretario ejecutivo era el único que podía percibir remuneración por su labor y que "se solicitará lo designe la SEP". Sin embargo, Beristáin fue electa en asamblea.

instructores y Miguel Vélez por los directores, además de Guillermo Noriega como asesor técnico.[819] En el área de Promoción estaban Silvia Lozano, Angelina Géniz y Patricia Aulestia; en la de Prensa, Enrique Bobadilla y Colombia Moya.

Además de esta división por especialidades de los integrantes individuales de la Asociación, se hizo otra más, de grupos: profesionales,[820] semiprofesionales[821] yaficionados.[822]

Hacia febrero de 1976 la mesa directiva publicó un boletín que mostraba su postura combativa y crítica. Se refería al "monumental fracaso del INBA como organismo encargado de difundir, financiar y propiciar el arte en México", pero no se culpaba a la burocracia cultural, sino a los artistas "que no hemos sido capaces de articular orientaciones al gobierno en turno, ni de exigir que el Ejecutivo asuma verdaderamente su papel de servidor público poniendo la maquinaria gubernamental y un adecuado presupuesto al servicio del pueblo y el artista, que no hemos ejercido una severa actitud de vigilancia al funcionario designado". A quienes se conformaban con quejarse y no actuar se les llamaba "pueriles" y "ciegos", y se erigía a la Asociación como la instancia que debía defender los

[819] Beatriz Alfaro, "Rodolfo Reyes, electo primer presidente de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C.", en *El Universal*, México, 2a. secc., pp. 1 y 7, y Humberto Schroeder, "Esperan los bailarines el „siga" para crear el Consejo de Danza", en *El Universal*, México, 27 de marzo de 1976, 2a. secc., p. 5.

[820] Como profesionales estaban registrados Expansión 7, A.C., dirección colectiva (fundado en 1973); Ballet Contemporáneo de la UV, dirigido por Xavier Francis (1974); Ballet Aztlán de México, A.C., por Silvia Lozano (1960); Ballet Folklórico de la UV, por Miguel Vélez (1974), y Margarita Gordon (1965).

[821] Como semiprofesionales estaban registrados Ballet Folklórico de la UNAM, dirigido por Angelina Géniz (fundado en 1966); Grupo Integración de Danza Contemporánea de la U. de G., por Onésimo González (1973); Ballet Folklórico de la UV-becarios, por Miguel Vélez (1974); Grupo de Danzas y Bailes Mexicanos de la ADM, por Francisco Bravo (1975); Compañía de Danza Contemporánea de la ADM, por Antonia Torres (1975); Taller de Danza de la Universidad de Guanajuato, por Guadalupe Trejo (1973); Ballet Folklórico de Ciudad Juárez, por Francisco Javier Flores (1966); Ballet Folklórico del Valle de México, por Clark García (1972); Ballet Metropolitano, por Eva Robledo (1970), y Conjunto de Danzas y Bailes Regionales de Yucatán, por Alfredo Cortés Aguilar (1970).

[822] Como aficionados estaban registrados el Conjunto Folklórico Tarasco, dirigido por Rafael Vega España (fundado en 1965); Ballet Folklórico de la Universidad del Estado de México, por Jaime Cisneros (1970); Grupo Folklórico Xochiquetzal, por Ana María Garza (1974); Compañía Nacional de Danza Folklórica, por Enrique Bobadilla; Grupo Folklórico de la Dirección General de Servicios y Transportes Eléctricos del D.F., por Wilbert Santiago (1973); Grupo Contemporáneo de la Universidad de Sonora, por Martha Bracho (1970); Grupo Xochipilli, por María Hernández Ortiz; Grupo Folklórico de Danza del SNTE sección 50, por Daniel Andrade (1967); Grupo Folklórico del IMSS Centro Tlalnepantla, por Luis Rodríguez Almaraz (1966); Grupo Folklórico de la Sección 47 del SNTE de Guadalajara, por José Luis Cárdenas (1970); Conjunto Folklórico de IMSS Guadalajara, por Guillermo Sahagún (1970); Grupo de Danza de la Dirección General de Educación del estado de Nuevo León, por Diamantina Ortegón (1974); Grupo Folklórico Infantil del Ayuntamiento de Monterrey, por Juan Enrique Estrada (1974); Grupo Folklórico CICSA, por Wilberto Santiago (1972); Grupo Folklórico Xocbitum, por Wilberto Santiago (1960); Grupo Folklórico Oxpanixtli, por Enrique Barrios Limón (1972); Grupo Folklórico de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, por Nieves Paniagua y Roberto Vallejo (1974); Grupo Folklórico Zitlualteco, por Silvio Aguilar; Grupo Folklórico del IMSS Centro número 1 del SSBF de Monterrey, por Daniel Andrade (1960); Grupo Folklórico de la Normal Superior de Monterrey, por Daniel Andrade (1974); Grupo de Danza Contemporánea Mexicana de Monterrey (1957); Ballet Folklórico Infantil Ahuiliztli, por Enrique Bobadilla, y Ballet Folklórico del SNTE, por Enrique Bobadilla.

derechos de los artistas y “exigir un adecuado manejo de los fondos públicos en las actividades artísticas, para fomentar en el gremio una conciencia profesional y de participación cívica”.[823]

En el mismo boletín se defendía la creación del Consejo Nacional de la Danza, pues la Asociación lo veía como la única posibilidad para “promover y pugnar para que nuestras reivindicaciones como trabajadores del arte sean implementadas al más corto plazo” y en todo el país. Entre las reivindicaciones estaba un fondo de jubilación y retiro de los asociados.[824]

Sin embargo, la Asociación enfrentó problemas para lograr su objetivo de fundar el Consejo Nacional de Danza; inició una campaña para denunciarlo. Por medio de Rodolfo Reyes y Evelia Beristáin en marzo de 1976 exigieron al presidente Echeverría que “nos diga si podemos seguir contando con su apoyo”, porque desde hacía un año, cuando se había echado a andar el proyecto, habían enfrentado obstáculos y sufrido arbitrariedades. Afirmaron que en 1975 Echeverría había aprobado el documento de fundación de la Asociación, paso necesario para la creación del fideicomiso que formaría el Consejo, pero no sucedía nada.

Beristáin consideraba que la posibilidad de reunir a “los trabajadores de la danza” en una sola organización era un “adelanto importante”, porque en el medio predominaba el trabajo aislado: “Si la danza logra tener una proyección nacional, se colocará como el arte prominente que es. Por muchos años se ha quedado a la zaga y éste es el momento oportuno para que busquemos juntos la profesionalización de la danza”. Era objetivo de la Asociación y el Consejo difundir la danza en el ámbito nacional y entre toda la población, porque “la danza es importantísima para la sensibilización de nuestro pueblo” y debía formar parte de “la educación integral a nivel escolar”.

Beristáin, como Lavalle poco antes, definía la lucha de los bailarines como profesional y no política, pues su fin era “la dignificación de la danza”.[825] Sorprende que este último punto fuera el más reiterado y no la necesidad, por ejemplo, de formar un sindicato de artistas de la danza, quizá debido a la reticencia, específicamente, de los propios artistas del área.[826]

[823] “Editorial”, en Boletín de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C., febrero de 1976, mecanografiado.
[824] Programa inmediato de actividades de la Asociación Mexicana de la Danza, en *ibidem*.
[825] Evelia Beristáin en Patricia Cardona, “Asociación Mexicana de Danza. Obstáculos mezquinos no dejan dar el último paso para la creación del Consejo”, en *El Día*, México, 25 de marzo de 1976.
[826] Según Patricia Cardona, aunque había señalamientos sobre la necesidad de garantizar al bailarín “el derecho constitucional al trabajo”, la sindicalización fue criticada, pues en los años setenta se consideraba que con ello los artistas se burocratizarían: a los bailarines no podía tratárseles de manera similar que a “un trabajador común”, ni pedírseles los mismos horarios que a un burócrata. El campo estaba preparado porque, según Lin Durán, “la gente en México tiene poca capacidad para ejercer la democracia”. En Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., pp. 21-22.

Rodolfo Reyes declaró que en caso de no lograr la creación del Consejo Nacional de la Danza, el objetivo que perseguiría la Asociación sería "amparar nuestras obras y la seguridad económica de los bailarines" esforzándose por abrir fuentes de trabajo.[827]

Por su parte, las vocales Carmen Muñoz y Margarita Gordon hicieron declaraciones a la prensa sobre los beneficios que traería el Consejo Nacional de la Danza. Para ellas, "los bailarines, en respuesta al llamado del presidente Echeverría, ya están organizados y listos a participar en el análisis de los problemas existentes"; ya habían resuelto sus "diferendos" internos y estaban a la espera del ofrecimiento del gobierno "de dar un definitivo impulso a todas las manifestaciones artísticas".[828]

Luego de varias reuniones de la Asociación y de la presión "no política" que ejercieron los bailarines, finalmente el 18 de diciembre de 1975 se dio el decreto presidencial, publicado el 5 de abril de 1976 en el Diario Oficial de la Federación, por el cual se creaba el Consejo Nacional de la Danza con personalidad jurídica propia y dependiente de la SEP, antes que el de las demás artes. Los objetivos del nuevo organismo eran:

Promover las medidas encaminadas para divulgar entre los sectores de la población las distintas manifestaciones de la danza.
Investigar, promover y difundir las diversas manifestaciones de la danza.
Crear, organizar e impulsar un movimiento nacional de aficionados de la danza, encaminado a incrementar la participación activa de todos los sectores.
Investigar y definir los procedimientos de la enseñanza de la danza para encontrar las técnicas y las metodologías adecuadas a la idiosincrasia del mexicano y a sus necesidades de expresión artística.
Promover, ante las autoridades competentes, la ejecución de medidas orientadas a la defensa, preservación y rescate de nuestro patrimonio cultural en materia de danza.
Proponer a las autoridades competentes la inclusión de la disciplina de la danza en los programas de educación escolar.
Fomentar e incrementar los espectáculos de danza, en todos sus géneros, tanto profesionales como de aficionados a nivel municipal, estatal, regional, nacional e internacional.
Propiciar confrontaciones para la evaluación del grado de desarrollo de la danza a todos los niveles.
Promover la creación de centros profesionales de danza, así como el mejoramiento de los que ya existen.
Establecer un sistema de becas destinado al estudio e investigación de la danza en todas sus especialidades, así cono canalizar las que otorguen otras instituciones públicas o los organismos internacionales y gobiernos extranjeros de acuerdo con las convocatorias correspondientes.
Prestar asesoramiento en actividades que en materia de danza realicen las distintas dependencias del gobierno federal y demás instituciones que lo soliciten.

[827] *Ibid*., p. 61.
[828] Humberto Schroeder, "Esperan los bailarines el „siga" para crear el Consejo de Danza", *op. cit*.

Promover el desarrollo de nuevos valores y de aquellos que por falta de estímulo no se hayan realizado en la creación, interpretación, docencia e investigación de la danza, impulsándolos nacional e internacionalmente.
Constituir bolsas de trabajo que permitan la superación profesional y económica de los profesionales de la danza.
Celebrar convenios con los gobiernos de los estados de la federación, así como personas físicas o morales, para coordinar las actividades de la danza, intercambiar experiencias técnicas y concretar promociones en general sobre esta materia.
Sugerir la celebración de convenios en materia de danza, con gobiernos extranjeros y organizaciones internacionales.
Promover la producción de programas de radio, televisión y otros medios, que coadyuven a la divulgación de la danza.[829]

Publicado el decreto, la Asociación Mexicana de Danza, A.C. citó a asamblea extraordinaria el 19 de abril, en el Auditorio Eva Sámano de López Mateos en la Casa del Maestro, instalaciones del SNTE, con el fin de discutir los siguientes pasos que darían.[830] Con el decreto, que preveía la creación de la junta directiva del Consejo de la Danza, se forzó a participar a dos compañías que se habían mantenido al margen del organismo, el Ballet Nacional y el Ballet Independiente, que debían conformarla junto con otras agrupaciones que sí se habían involucrado (la ADM, la CND y la Asociación Mexicana de la Danza). Al lado de estos cinco representantes de la danza habría cinco del gobierno.

Del Ballet Independiente, Gladiola Orozco y Maurice Dejean opinaron que aunque la iniciativa era positiva por considerar a la danza como "un servicio público, como debe ser", había peligro de caer en "camarillas". Ambos mantenían sus reservas frente al Consejo e incluso aseguraron que no se les había invitado oficialmente. Según ellos, era necesaria "una visión amplia y sólida y en este tipo de cosas predominan el personalismo y el egoísmo, y nos quedamos al final ahorcados". Orozco recordó la reunión efectuada en Los Pinos en mayo de 1975, cuando "cada quién habló por sí mismo. Todos pedían para sí. Es necesario que nos despojemos del egoísmo, sobre todo ahora que se abren posibilidades". Como lo había afirmado Flores Canelo tiempo atrás, para ella lo que se requería era trabajo ("me gusta más trabajar que hablar").[831]

Por su parte, los integrantes del BNM Antonia Quiroz y Freddy Romero explicaron las razones por las que no participaban en la Asociación Mexicana de la Danza. Romero dijo que habían estado en las mesas de trabajo de las primeras asambleas, "pero nos dimos cuenta de que se trataba de un „juego

[829] Decreto por el que se crea el Consejo de la Danza, SEP, en *Diario Oficial de la Federación*, México, 5 de abril de 1976.
[830] "Se creó el Consejo de la Danza", en *El Día*, México, 12 de abril de 1976, p. 12-C.
[831] Gladiola Orozco en Armando Ponce, "¿Y el Consejo Nacional de la Danza? Pues, sí, pero... Gladiola Orozco, Dejean, Cano", en *Excélsior*, México, 18 de abril de 1976.

democrático" sobre bases abstractas, para que „esta gente" se colocara en los puestos. Los puntos eran más de una supuesta organización, pero todo era con fines burocráticos y a nosotros eso no nos interesa". Habían tenido desacuerdos con las conclusiones de esas reuniones, "pues los representantes de la Asociación son la misma gente que durante años ha dirigido el movimiento dancístico de México, pero no han llevado a cabo una suficiente producción artística, que es lo que a nosotros nos interesa; esa Asociación no es más que la continuación de la fallida Academia de la Danza Mexicana".

A pesar de su reducido presupuesto, dijeron, el BNM tenía una obra artística sólida, mientras que "ellos" con uno mayor no la tenían, por lo que la Asociación era "caer en el grave problema burocrático de siempre, que es el que tiene la ADM y el de todos los grupos que organizan artistas".

Quiroz puntualizó que en las votaciones de esas asambleas el BNM nunca lograba mayoría, "por lo que se imponían las posiciones burocráticas, políticas y no artísticas, bajo una pretendida política social que olvida lo esencial, la difusión de la danza".[832]

También Guillermina Bravo hizo declaraciones contra el Consejo Nacional de la Danza. Tachó de contradictorio el decreto presidencial que lo creaba, pues su "espíritu libertario" era "desvirtuado por el autoritarismo". Bravo sostuvo que el decreto intentaba "conciliar distintas fuerzas de la danza, lo cual es válido", pero no estaba de acuerdo con que el secretario ejecutivo del Consejo fuera designado por el titular de la SEP y no por los profesionales de la danza.

La razón de que el decreto para formar el Consejo de la Danza fuera el primero en publicarse, antes que el de las demás artes, era según Bravo, que los otros artistas mantenían una "discusión crítica". Para ella, en dicho decreto se conciliaban dos corrientes: "una que venimos arrastrando desde hace tiempo y se refiere a personas parasitarias que ya no producen danza pero tienen puestos directivos en ella; y la otra, un espíritu nuevo, renovado, representado por grupos independientes y por el trabajo que está realizando el grupo de maestros cubanos al aportar sus métodos técnicos". Este intento de conciliación de "burócratas y artistas" nulificaba el aspecto positivo del decreto, por lo que se precisaba que un cuerpo colegiado de profesionales lo modificara.

En ese ámbito podrían darse las discusiones técnicas y artísticas entre especialistas, "de modo que sea un grupo confiable en los aspectos de la investigación, la crítica y la programación". Además, los profesionales debían ser quienes eligieran a su secretario ejecutivo, quien sólo así alcanzaría legitimidad. "Nosotros lo que necesitamos de la burocracia es que nos sirva en el aspecto difusión, eficiencia para conseguir teatros, publicidad, etc., y de ninguna manera que nos dirija". De acuerdo

---

[832] Antonia Quiroz y Freddy Romero en Armando Ponce, "La Asociación Mexicana de Danza es „continuismo" dicen Romero y Antonia Quiroz de Ballet Nacional", en *Excélsior*, México, 8 de abril de 1976, p. 10-B.

con una vieja demanda del BNM, que le parecía más importante que el Consejo, Bravo insistió en la necesidad de convertir el Teatro Iris en un foro para el arte contemporáneo, "abierto a las manifestaciones más importantes del mundo y, al mismo tiempo, que nos proporcione un medio para evolucionar como creadores, permitiéndonos la experimentación profesional permanente".[833]

Por su parte, Expansión 7 reclamó su derecho a participar en la dirección del Consejo Nacional de la Danza, mediante una carta publicada en los diarios. En ella afirmaba que entre las cláusulas del decreto se apuntaban como objetivos del Consejo "promover, difundir, estimular y apoyar la docencia, creación, investigación e interpretación de la danza en todas sus áreas a nivel nacional e internacional", por lo que confiaban en que finalmente tendría respaldo oficial el movimiento dancístico de gran calidad que en esos momentos crecía en México. Sin embargo, en su opinión en la junta directiva del Consejo habían quedado sin representación la especialidad de danza folclórica y "varios grupos considerados de alto nivel profesional, entre ellos nosotros, Expansión 7". Por tal razón, pedían ser incluidos en el Consejo y, sobre todo, hacer realidad el fomento a la investigación y experimentación dancísticas.[834]

Expansión 7 apuntaba importantes faltas de legitimidad del Consejo Nacional de la Danza, que no incluía a todos los grupos profesionales: había dejado de lado la especialidad de la danza folclórica y a todos los no profesionales, que eran agrupaciones muy numerosas en el país y tenían sus dificultades particulares. Entre los profesionales se hacía caso omiso del Ballet Folklórico de México y del Taller Coreográfico de la UNAM, que quedaban al margen del decreto, cuando eran parte del movimiento nacional de la danza.

El 19 de abril de 1976 se reunieron los integrantes de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C. para nombrar a su representante ante el Consejo. Durante el debate se expresó descontento por éste, considerado "una absurda imposición del Estado", "organismo de élite", manifestación de la "miseria de la asfixiante subcultura de las clases dominantes" y "producto de la sociedad consumista en la que vivimos". También se expresaron desde "resentimientos personales hasta las argumentaciones simplemente retóricas" y se explicó que la Asociación había sido creada con la asesoría de la Presidencia de la República con el fin de formar el Consejo, pero durante un año no fue consultada y el decreto era una decisión impuesta "de arriba hacia abajo". Los participantes en la asamblea afirmaron que a los bailarines (cerca de seis mil en el país) no se les había tomado en cuenta;

---

[833] Guillermina Bravo en Armando Ponce, "Guillermina Bravo dice: el Consejo de la Danza es creado por un decreto „contradictorio‟", en *Excélsior*, México, 22 de abril de 1976, p. 10-B.
[834] "Expansión 7 pide representación en el Consejo Nacional de la Danza", en *El Día*, México, 20 de abril de 1976, p. 15.

de la provincia estaban presentes Guillermo Sahagún de Guadalajara, Miguel Schultz de Oaxaca, José Cervera Gamboa de Yucatán y Rodolfo Reyes y Rossana Filomarino de Xalapa. De los grupos capitalinos estaban Angelina Géniz del Ballet Folklórico de la UNAM, Valentina Castro y Cecilia Baram de Expansión 7, Tulio de la Rosa de la CND y otros que no pertenecían a una compañía o eran de otras áreas, como Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Evelia Beristáin, Guillermo Noriega y Ángel Salas.

En defensa del decreto de creación del Consejo Nacional de la Danza, Colombia Moya afirmó que era positivo: "Léanlo bien. Es una gran oportunidad para nosotros pues ofrece muchísimas posibilidades. Olvidemos rencillas personales y recordemos que todos debemos estar unidos para un mismo fin: la danza". Con una postura oficialista, Patricia Aulestia dijo que "el señor presidente siempre ha estado pendiente de todos nosotros. Jamás nos ha cerrado el camino de la comunicación. Lo único que tenemos que hacer es simplemente plantearle nuestras opiniones. Las puertas de la casa de gobierno siempre están abiertas. Pidámosle una audiencia". Josefina Lavalle defendió su intervención: "desde un principio he trabajado por la Asociación con honestidad. No lo hago por intereses personales de ninguna especie, pues no los tengo. Por eso considero injusto que se me llame con gran crueldad „la aplanadora‟ y cosas de ésas".

Luego de siete horas de debate, se acordó la designación de los representantes de la Asociación ante el Consejo Nacional de la Danza: Rodolfo Reyes, representante general (quien debía ser asesorado por tres personas y era el presidente de la Asociación); Enrique Bobadilla por la danza folclórica, Colombia Moya y Rossana Filomarino por la contemporánea y Tulio de la Rosa y Socorro Bastida por la clásica. Además se decidió que se entrevistaran con el presidente Echeverría para tratar con él los objetivos del Consejo y lograr una mayor representatividad de la Asociación, pues el decreto establecía que solamente tendría a un integrante[835] (lo cual se mantuvo así).

El 26 de abril de 1976 quedó formalmente instalado el Consejo Nacional de la Danza, en una ceremonia en el Auditorio Simón Bolívar de la SEP. Asistieron los cinco consejeros representantes de los profesionales de la danza determinados por el decreto presidencial: Guillermina Bravo por el BNM, Gladiola Orozco por el Ballet Independiente, Josefina Lavalle por la ADM, Nellie Happee por la CND y Rodolfo Reyes por la Asociación Mexicana de la Danza, A.C. De los consejeros representantes gubernamentales sólo asistieron tres: Víctor Bravo Ahuja, titular de la SEP; Gonzalo Aguirre, subsecretario de Cultura Popular y Educación Extraescolar de la SEP y Sergio Galindo, director del INBA. Los otros dos funcionarios, el subsecretario del ramo de la Secretaría de Relaciones

[835] Ana María Longgi, "Rodolfo Reyes encabeza el Consejo de la Danza", en *El Sol de México*, México, 22 de abril de 1976, p. 9-A.

Exteriores (Rubén González Sosa) y el oficial mayor de la Secretaría de la Presidencia (Julio Patiño), estuvieron ausentes.

Aguirre Beltrán anunció que el Consejo entraría en funciones en mayo, por lo que debía nombrarse al secretario ejecutivo previa auscultación (Sergio Galindo lo era provisionalmente); para ese proceso se tomaría en cuenta a los grupos representados en el Consejo. En lo referente al reglamento interno del Consejo, debía ser elaborado por su junta directiva, así como el programa de actividades, los cuales tendrían que presentarse al secretario ejecutivo a la brevedad. Por esa razón, el subsecretario informó de que tendrían juntas semanales hasta llegar a establecer dichos documentos, y más tarde, como lo marcaba el decreto, habría sesiones ordinarias cada seis meses.[836]

A los pocos días Josefina Lavalle fue nombrada secretaria técnica del Consejo, lo que causó "inconformidades que en las actuales circunstancias resultan lógicas e inevitables",[837] seguramente por aquello de "la aplanadora"; esto se modificaría muy pronto, pues Lavalle renunciaría a ese cargo por "desacuerdos con algunos integrantes de la junta directiva". En su lugar fue nombrado el subdirector del INBA, Alejandro Alarcón.[838]

A raíz de la conformación del Consejo Nacional de la Danza, Manuel Felguérez escribió sobre su posible utilización como "modelo o primer paso" para el Consejo Nacional de las Artes. Le parecía que algunos de los señalamientos y objetivos de este último eran inobjetables, pero criticaba que se pretendiera elegir a representantes, pues significaba "la aparición de líderes en el campo del arte", con "el poder que da su injerencia en la distribución del presupuesto y que, en cuanto miembros de la junta directiva, serán considerados como empleados de confianza a sueldo de la federación. Seguramente conservarán su puesto mientras sean capaces de controlar a sus respectivos gremios. He aquí la gran creación del decreto: el artista charro".[839]

Hacia mediados de mayo se aprobó el presupuesto del Consejo de la Danza, cercano a los veinte millones de pesos anuales, una "cifra pequeña, aunque importante si se consideran los presupuestos tradicionales para el arte de la danza". Pedro Mármol recomendó que no se gastara demasiado en el aparato burocrático y el presupuesto se aplicara a la labor central del Consejo. Según este cronista, uno de los primeros planes del Consejo era la formación de una nueva compañía de

---

[836] Gonzalo Aguirre Beltrán en "Quedó instalado el Consejo de Danza; falta secretario ejecutivo", en *Excélsior*, México, 27 de abril de 1976, p. 9-C.
[837] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 5 de mayo de 1976, p. 21-C.
[838] Alejandra Ferreiro, "Repercusiones del currículum oculto en el plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana", tesis para obtener el grado de Maestría en Educación e Investigación Artística, INBA, México 1996, p. 67.
[839] Manuel Felguérez, "El charrismo en el arte", en *Proceso*, México, junio de 1976.

danza para reponer el repertorio nacionalista, por lo que sería dirigida colectivamente por los coreógrafos Waldeen, Guillermo Arriaga, Josefina Lavalle y Ana Mérida, entre otros. Mármol festejó la iniciativa, gracias a la cual sería posible "rescatar" obras del pasado: "si algo ha faltado en el proceso de la danza mexicana, ha sido precisamente la ausencia de historia, de pasado, de una tradición que hoy es posible incorporar a la expresión contemporánea múltiple de nuestra danza".[840]

Hacia agosto de 1976 el Consejo Nacional de la Danza, cumpliendo sus funciones como promotor de presentación de grupos dancísticos, sólo había impulsado funciones de la CND y el BNM en el PBA. Para Manuel Blanco eso era una muestra de que el Consejo funcionaba igual que la danza oficialista de siempre: envuelto en el burocratismo y con "proyectos siempre grandiosos" que no se llevaban a cabo.[841] Un mes después, los logros del Consejo no habían crecido mucho; sólo se había concretado "un par de giras por el país de grupos nacidos de la ADM" (las "brigadas" de alumnos, un proyecto de la SEP). Sin embargo, seguían las discusiones sobre "programas de trabajo, planes de estudio, coordinación sistemática de los esfuerzos en punto a la enseñanza y a la creación coreográfica misma; esfuerzos mancomunados de las distintas instituciones dedicadas a difundir la cultura, reunión de presupuestos, estímulo directo y verdadero a la danza en todos sus niveles", sin que ninguno se instrumentara. Frente a ello, Mármol señaló la importancia del Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT), organismo gubernamental que sin distingos apoyaba a numerosos grupos dancísticos con sus programas Convivencia Sahagún y Convivencia Las Truchas.[842]

En octubre de 1976, en una rueda de prensa del Ballet Independiente, Raúl Flores Canelo mencionó virtudes del Consejo Nacional de la Danza: había tenido "resultados positivos en el impulso de este arte" y, sobre todo, le daba un reconocimiento a la danza como "servicio público". Sobre Sergio Galindo dijo que nunca "dio color para la danza, eso ni nos beneficia ni nos perjudica, sino todo lo contrario". Patricia Aulestia, quien al lado de Anadel Lynton era la encargada de la promoción de la compañía (algo sorprendente, por la intensa labor que desempeñaba en otras instituciones), dijo que el Consejo establecería los "caminos adecuados para la promoción de la cultura".[843] Gladiola Orozco

---

[840] Pedro Mármol, "Gerundios y plenoasmos", en *El Nacional*, México, 14 de mayo de 1976.
[841] Manuel Blanco, "Temas y subtemas. Nuevas jornadas danzarias", en *El Nacional*, México, 4 de agosto de 1976.
[842] Manuel Blanco, "Treinta grupos de danza en una promoción inusitada por el CONACURT", en *El Nacional*, México, 22 de septiembre de 1976, p. 17.
[843] Raúl Flores Canelo y Patricia Aulestia en "Diez años del Ballet Independiente de México", en *Novedades*, México, 18 de octubre de 1976, 2a. secc., p. 6.

también habló positivamente del Consejo, pues le parecía que gracias a éste se ampliaría el público de danza, al difundirla en provincia.[844]

En ese mismo mes Pedro Mármol escribió que en el INBA las actividades dancísticas parecían estar en "receso", en tanto que el Consejo seguía celebrando juntas para definir su reglamento interno, pero sin presentar un programa de trabajo. Además, por razones presupuestarias, el CONACURT había empezado a "cancelar o aplazar algunas de las actividades ya propuestas", por lo que el panorama no era muy alentador.[845]

A finales de octubre el Consejo Nacional de la Danza por fin salió a la luz pública, con una conferencia de prensa. Estuvieron presentes los cinco representantes de la danza del país: Josefina Lavalle por la ADM, Guillermina Bravo por el BNM, Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco por el Ballet Independiente, Evelia Beristáin por la Asociación Mexicana de la Danza y Salvador Vázquez Araujo por la CND, además del nuevo secretario ejecutivo del Consejo, Alejandro Alarcón, subdirector del INBA.

Anunciaron que las funciones del Consejo se habían dividido en tres unidades de coordinación básica: de Difusión, Promoción y Producción; de Administración (encargada de integrar y supervisar los recursos materiales y financieros), y Educativa (que integraría al Centro Nacional de Actualización y Mejoramiento Profesional y al Departamento de Investigación). Además, el Consejo tenía un Centro de Informática para dar consultoría a especialistas e interesados en la danza.

La primera actividad del Consejo había sido la formulación del Manual de Organización para determinar objetivos y funciones de su estructura; luego se había elaborado el Reglamento Interior, ya aprobado por los consejeros, así como el Programa de Actividades 1977 de los integrantes del Consejo. Aunque contaban con un presupuesto de doce millones de pesos para llevarlo a cabo, solicitarían llegar a los 48 millones. Otra actividad que estaba en proceso era el levantamiento de un Censo Nacional, en que se tomarían en cuenta grupos profesionales, semiprofesionales y aficionados del país, cuya calidad sería evaluada; serían incluidos en el Consejo para participar en la elaboración de programas y funciones, para ser asesorados técnicamente y ser dotados de recursos para su desarrollo.

En cuanto a instalaciones, la sede del Consejo sería Reforma 126, con oficinas administrativas de éste y de cada grupo integrante; el Teatro del Bosque sería su sede para las presentaciones de

[844] Gladiola Orozco en Angelina Camargo, "Fructífera vida del Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1976, p. 14-B.
[845] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 20 de octubre de 1976, p. 17-C.

grupos artísticos, por decisión del secretario de Educación Pública, quien lo había cedido al Consejo. Las primeras funciones que se darían en dicho foro serían las de la CND, dirigidas a estudiantes de secundaria, y las del Ballet Independiente, en la celebración de su décimo aniversario.[846] Todas estas funciones efectivamente se dieron.

Sobre este último punto, Alarcón aclaró que originalmente la temporada estaba planeada en el Teatro del BFM, pero finalmente no se había contado con el apoyo de Amalia Hernández (fueron censurados los desnudos de *Año cero* que ahí se presentarían); por esa limitante, Bravo Ahuja les había otorgado el Teatro del Bosque.[847]

Esas funciones fueron las últimas actividades del Consejo Nacional de la Danza en 1976 y del régimen. En el siguiente sexenio la institución se enfrentaría a otra realidad, que acabaría con ella, también por decreto presidencial.

[846] Patricia Cardona, "Consejo Nacional de la Danza. Divulgar, difundir e incrementar todo lo relacionado con este arte", en *El Día*, México, 29 de octubre de 1976, p. 26-C.
[847] Mónica Gómez, "Estructura del nuevo Consejo: la reorganización de la danza", en *El Sol de México*, México, 1 de noviembre de 1976, p. 8-A.

**2. Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT)**

En la "apertura política" del régimen de Echeverría los trabajadores eran un sector fundamental, y se les consideró de diversas maneras. Una de ellas dio impulso a la danza, gracias a la promoción y contratación de compañías, además de la derrama de dinero para satisfacer sus necesidades: la creación de la Dirección General de Bienestar y Promoción Social de los Trabajadores dentro de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social.

Dicha Dirección, a cargo de Rafael Gaona Zamudio, inició su trabajo en danza elaborando un listado de los grupos artísticos de las dependencias oficiales, que pudieran colaborar con la Dirección. Se abarcó a todas las instancias públicas, por ejemplo, la Secretaría de Agricultura y Ganadería tenía el Conjunto de Danzas Folklóricas; el Departamento de Turismo, el Conjunto de Danzas Regionales, y el DDF, el Ballet de la Escuela de Danza. Se hizo otro listado de los conjuntos artísticos independientes de instituciones oficiales, a los que también se podía pedir colaboración; ahí estaban la CND, el BNM, el Taller Coreográfico de la UNAM, el Conjunto de Danzas Populares de la Ciudad de México y el Grupo de Danza Folklórica del IMSS. Un tercer listado contenía a los grupos independientes a los que habría que pagarles honorarios: el Ballet Independiente, Expansión 7, el Taller de Danza de la Universidad Veracruzana, el BFM, el Ballet de las Américas, el Ballet México Folklórico, el Ballet Aztlán, el Ballet Folklórico de la UNAM y el Ballet Folklórico Vini-Cubi de la UNAM.[848]

En el sector público había interés por organizar actividades artísticas y culturales para los trabajadores, luego del decreto presidencial que había establecido la semana laboral de cinco días. Ésa era la razón de que, por ejemplo, en 1975 la Oficialía Mayor de la Secretaría de Gobernación, mediante la Unidad de Recursos Humanos, programara diversas actividades los sábados de cada semana. Se pretendía con ello "cumplimentar" el decreto y "vincular a los familiares de los trabajadores con su centro de labores, creándose así una mística del trabajo que fortalece a la misma administración pública".[849]

El 10 de julio de 1975 se creó oficialmente el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT), al publicarse en el Diario Oficial de la Federación el decreto presidencial que le daba vida y establecía que en ese régimen se habían "extendido los servicios" a los trabajadores, para abarcar seguridad social, vivienda, "régimen justo" y protección a los salarios y

[848] Oficio de Rafael Gaona Zamudio, director general de Bienestar y Promoción Social de los Trabajadores de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, dirigido a Bernardo Serra Altamira, director general de Administración de la Secretaría de Industria y Comercio, México, 20 de septiembre de 1974. Los tres listados fueron anexados a este oficio.

[849] Marco Antonio Acosta, "Los sábados culturales con el Ballet América", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1975, p. 16.

crédito social. Todo ello no relegaba las "exigencias de orden social y cultural que son indispensables para la transformación del hombre y de la sociedad, porque propician el desarrollo de la personalidad y el mejoramiento de la capacidad profesional de los trabajadores, así como la superación del núcleo familiar". La cultura y recreación laboral se definía como una obligación estatal y patronal, que consistía en

orientar a los trabajadores y a sus familiares hacia nuevos cauces de creatividad y superación, que les permitan expresarse como individuos y como miembros de la sociedad, mediante el ejercicio y disfrute de actividades artísticas, culturales y recreativas, que les restituyan el sentido de su propia dignidad y les infundan la convicción de que el empleo de su tiempo libre tiene un sentido superior al del mero descanso, todo lo cual dará un profundo sentido humano y social a la tendencia general que se observa en el país.

El empleo del tiempo libre, encauzado por sindicatos y patrones, debía tener un sentido positivo y "en cumplimiento de una jerarquía de valores propios y distinta a la que se ha creado por los países que sirven de modelo a las sociedades industrializadas y acorde con la necesidad de desarrollo que exige el país".

Para cumplir con lo anterior se fundó el CONACURT, organismo descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio. Regido por una junta directiva,[850] debía coordinarse con grupos e instituciones culturales, artísticas, deportivas y turísticas, y organismos sindicales y dependencias públicas y privadas dedicadas a esas labores, para desempeñar varias acciones:

Promover en las organizaciones sindicales el interés para organizar programas de carácter cultural, artístico y recreativo para los trabajadores y sus familias.
Estimular a las empresas para el cumplimiento de las actividades de carácter cultural, artístico y recreativo.
Fortalecer la conciencia cívica de los trabajadores y de sus familiares con el propósito de desarrollar en ellos el sentido de la solidaridad social, la capacitación para la defensa de sus derechos e intensificar su participación en la vida ciudadana.
Fomentar la formación estética de los trabajadores y sus familiares, así como contribuir a despertar entre ellos el gusto por actividades de carácter artístico, propiciando la creación de nuevos hábitos que contribuyan a su perfeccionamiento integral.
Auspiciar la formación de bibliotecas, fonotecas, cine clubes y grupos artísticos, así como centros cívicos y de convivencia familiar de los trabajadores, en las fábricas y sindicatos.[851]

---

[850] La Junta Directiva del CONACURT estaba presidida por el titular de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social; los consejeros eran los titulares de la SEP, Secretaría de Turismo, DDF, IMSS, ANUIES y UNAM, además de cinco representantes del Congreso del Trabajo.

[851] Decreto de creación del CONACURT, del 8 de julio de 1975, en *Diario Oficial de la Federación*, México, 10 de julio de 1975. El decreto fue firmado por el presidente Echeverría; el titular de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social,

Su primer secretario general fue Rafael Gaona y el organismo estableció diversas coordinaciones especializadas en las áreas artísticas: la de Música y Danza estaba encabezada por Armando Zayas y la subcoordinadora de Danza era Patricia Aulestia, quien para esas fechas tenía participación en toda oficina de difusión de danza existente (Departamento de Danza del INBA, BFM, A.C. y Asociación Mexicana de la Danza, A.C.). En el CONACURT, Aulestia no sólo registró a todos los grupos dancísticos, profesionales o no (gracias a lo cual actualmente existe información sobre ellos, a pesar de la desaparición de muchos), sino que impulsó espectáculos, conferencias, ciclos, funciones, temporadas, etc. Era además la encargada de elaborar estudios de cada posible centro de difusión, como el de octubre de 1975, sobre el Centro Vacacional de Oaxtepec.[852]

Los planteamientos de Aulestia para realizar actividades dancísticas en el CONACURT eran ambiciosos, como su proyecto de conferencia-espectáculo con ilustraciones, fotografías y cine documental llamado *De España a Nueva España*, con bailarines, músicos y comentaristas, para presentarse en espacios al aire libre y teatros tradicionales; o las conferencias que propuso, en las que incluyó como participantes a los escritores Juan de la Cabada, Eduardo Lizalde y Eraclio Zepeda.[853]

Todo ese trabajo se enmarcaba en una propuesta global, elaborada también por Aulestia, donde se mencionaban como actividades: 1. Recopilación de material de danza (películas, folletos, revistas, libros) para difundir entre los trabajadores en cine clubes y bibliotecas, y utilizarlos como materia de investigación para espectáculos. 2. En el área de promoción, registrar a todos los grupos artísticos con fichas técnicas;[854] organizar temporadas, concursos y festivales en lugares apropiados; elaborar calendarios tomando en cuenta a los grupos artísticos de todo el país (los de aficionados y profesionales; oficiales y particulares; del D.F., provincia o visitantes); establecer mecanismos para

---

Porfirio Muñoz Ledo; de la Secretaría de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja; de la Secretaría de Turismo, Julio Hirschfeld Almada; del jefe del Departamento del Distrito Federal, Octavio Sentíes Gómez; de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, José López Portillo; de la Secretaría del Patrimonio Nacional (en ausencia del titular, firmó el subsecretario del Ramo Encargado del Despacho, Fernando Rafful Miguel), y de la Secretaría de Gobernación, Mario Moya Palencia.

[852] Patricia Aulestia, "Notas sobre el Centro Vacacional de Oaxtepec en relación al CONACURT", México, 20 de octubre de 1976, mecanografiado. El estudio abordó el tipo de población, instalaciones, visitantes, afluencia (25 mil vacacionistas en temporada alta), actividades del centro vacacional, espectáculos presentados, lugares posibles para presentarlos y lugares adicionales. Todo ello, con el fin de plantear una estrategia para que CONACURT impulsara proyectos ahí.

[853] *Ibidem*.

[854] El formato fue diseñado en la Coordinación de Música y Danza y en el área que encabezaba Aulestia. Tomaba en cuenta especialidad dancística; datos sobre número de bailarines, maestros, coreógrafos, artistas invitados y colaboradores; repertorios, programas y tiempo de duración de programas; tipo de vestuario, escenografía, utilería, etc.; historia del grupo; forma de difusión e información para contratación. Además, la Coordinación usó dos formatos, Registro Nacional de Grupos de Danza y Registro Nacional de Trabajadores de la Danza. Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

que esas actividades fueran “profusamente cubiertas por los medios de comunicación colectiva” y así garantizar la asistencia de los trabajadores.[855] 3. Creación de espectáculos a partir de guiones (que comprendieran texto, coreografía, música, efectos audiovisuales, vestuario, escenografía e iluminación) elaborados luego de realizar investigaciones. 4. Organizar cursos de danza y auspiciar la formación de talleres de danza para que los trabajadores participaran activamente en grupos de aficionados.[856]

De inmediato, el CONACURT inició la programación de actividades en todo tipo de foros y con todo tipo de grupos, seleccionados según la ocasión, espacio y público. La aceptación del proyecto por los trabajadores fue inmediata también, pues había conciencia de la necesidad de establecer lineamientos para promover actividades artísticas y deportivas, y una queja por lo que hasta ese momento se les ofrecía.

Los sindicatos manejaban algunos foros y no todos estaban de acuerdo con el tipo de actividades que ahí se programaban, porque mostraban el “cáncer sociocultural” tolerado por los líderes sindicales, quienes los rentaban para presentar “la peor basura dramática” de obras “super comerciales”, “mediocres, falsas, intrascendentes”, con títulos que apuntaban “hacia el acto sexual”, diálogos con “retruécanos pornográficos” y “encueramientos casi obligados”. Contra ese tipo de “teatro vodevilero”, el CONACURT presentaba otro, “selecto”.[857]

En diciembre el Ballet Xochiquetzal se presentó dentro de los IV Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero, realizados en el D.F. (en Villa Olímpica) y en Oaxtepec. La actuación del grupo había sido una “aportación” del Congreso del Trabajo, con el fin de unificar sus “propósitos educativos y de diversión, con las actividades deportivas”.[858]

En esas funciones también se presentó el espectáculo *De España a Nueva España*, producido por el CONACURT (con 12,397.70 pesos) e impulsado y coordinado por Aulestia. Participaron Margarita Gordon, como bailarina e investigadora de danzas españolas; Luis Heredia, narrador y cantante; Pilar Gómez, libretista e investigadora de danzas mexicanas; Leonardo Velázquez, encargado de la grabación musical; José Luis Negrete, guitarrista; Fidel Cabrera, floreador; los bailarines

[855] Patricia Aulestia elaboró un documento donde enlistó los medios existentes en radio, televisión y prensa; forma de tratar la información sobre danza; cómo darla a conocer a los periodistas de la fuente; cómo presentar el material gráfico, textos y entrevistas, y cómo tratar a los cronistas y críticos. En Patricia Aulestia, Proyecto. La información, CONACURT, México, marzo de 1976, mecanografiado.
[856] Patricia Aulestia, documento de la Subcoordinación de Danza, CONACURT, México, 4 de noviembre de 1975, mecanografiado.
[857] *Boletín interno* núm. 42 y 43, Congreso del Trabajo, México, enero de 1976.
[858] “Ballet Xochiquetzal”, en *El Universal*, México, 13 de diciembre de 1975, 2a. secc., p. 19.

Carmela Sánchez y Orlando Luna; Raúl Quijada, encargado del guión de luz y sonido, y los técnicos Enrique Castillo Ledón y Jesús Castillo.[859]

Se dieron a conocer grupos como el Taller de Danza Obrera, dirigido por Alfonso Ávila, ex bailarín del BFM, que hacía "danza moderna nacionalista" para expresar el sufrimiento popular, con música de Revueltas y en foros populares.[860] En enero de 1976 presentó *Danza del metro de la ciudad de México*, *Huapango* y *Danzas del trabajo* en las delegaciones del D.F., como apoyo a la campaña del candidato presidencial del PRI, José López Portillo.[861]

La Coordinación de Música y Danza promovió intercambios interinstitucionales, como las funciones que la CND dio al CONACURT, a cambio de un ciclo de cine sobre danza en el Teatro de la Danza los lunes de febrero y marzo de 1976, donde se exhibieron documentales de las grandes figuras de la danza mundial.[862] Asistieron un nutrido público y comentaristas, como Luis Bruno Ruiz, Raquel Tibol y Patricia Cardona; a pesar de su éxito se canceló prematuramente, según Cardona: "Ni el más entusiasta y enérgico apoyo del público pudo hacer[lo] permanente debido a la ineficiencia de Electrocine, supuestamente expertos en la realización de este tipo de eventos".[863] Luego, Aulestia promovió otro ciclo para julio y agosto, también muy concurrido; por el "excepcional" material mostrado, recibió felicitaciones en la prensa.[864]

Además de la CND, Expansión 7 dio varias funciones que el CONACURT "obsequió" a empleados y trabajadores de dependencias del sector público.[865]

En mayo de 1976 se le hizo promoción al "banco de datos" que recopilaba el área de danza; se calculaba que había en el país 500 grupos dancísticos, y apenas se habían registrado 60. Esa labor para formar un archivo de la danza en México se había iniciado tiempo atrás; su propósito era "establecer los canales necesarios de comunicación para promover formas unificatorias entre los grupos locales,

---

[859] Oficio de Patricia Aulestia, subcoordinadora de Danza del CONACURT, enviado a Alfonso Martínez Parente, director administrativo del CONACURT, 17 de diciembre de 1975, e Informe de evaluaciones de Patricia Aulestia, 28 de octubre de 1975. A partir de funciones anteriores, realizadas en octubre en Hidalgo y el estado de México, Aulestia había sugerido cambios en coreografía, vestuario, empleo de la música y reparto, además de señalar los problemas técnicos con música, escenario, iluminación, personal técnico, camerinos, etc. que se habían presentado.

[860] Humberto Schroeder, "Panorama popular en la danza de Ávila", en *El Universal*, México, 14 de octubre de 1975. En el formato del CONACURT, fechado el 13 de noviembre de 1975, aparece 1957 como año de fundación del Taller de Danza Obrera. En los años setenta actuó en foros de la UNAM, el SNTE, la SEP, el DDF, el Club de Periodistas, el INJUVE y la PGJDF, entre otros.

[861] "Danza con música de Revueltas", en *El Universal*, México, 14 de diciembre de 1975, 2a. secc., p. 7.

[862] Patricia Cardona, "Se inicia un cine club dedicado a la danza", en *El Día*, México, 24 de febrero de 1976.

[863] Patricia Cardona, "Por la ineficiencia de algunos cerró el cine club de danza", en *El Día*, México, 8 de abril de 1976, p. 16-C.

[864] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 30 de julio de 1976, p. 19-C.

[865] Patricia Aulestia, Calendario de actividades, CONACURT, México, marzo de 1976, mecanografiado.

los de provincia e incluso los visitantes extranjeros, tanto de aficionados y semiprofesionales como profesionales de la danza". También se aspiraba a que el archivo sirviera para clasificar, evaluar y promover a los grupos, por lo que el CONACURT exhortaba a todos a registrarse.[866] Algunos de los que ya lo habían hecho provenían de los grandes sindicatos nacionales, como el Taller de Danza Obrera y la Compañía de Danza Folklórica del SNTE, ambos del D.F.; el Grupo Folklórico de la sección 47 de Guadalajara y el de la sección 50 de Monterrey, del SNTE; el Grupo Anáhuac de PEMEX, el CICSA de la Cervecería Cuauhtémoc, el de Transportes Eléctricos y el del sindicato ferrocarrilero. También, los de universidades, institutos tecnológicos, normales rurales, preparatorias, etc., además de los profesionales.[867]

La programación de grupos artísticos que hizo el CONACURT en los complejos industriales arrancó en junio en Ciudad Sahagún, Hidalgo, con el apoyo del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana y el Combinado Industrial de esa ciudad, con una población de veinte mil habitantes alrededor de la empresa, "un conglomerado de muy definidas necesidades de incremento sociocultural". El objetivo de las autoridades era "dar cauce formativo al tiempo de ocio de los trabajadores, coadyuvar a la integración familiar y el arraigo geográfico de los habitantes".[868] A partir de julio, este programa de difusión se bautizó como Convivencia Sahagún; incluyó espectáculos de todo tipo, conciertos sinfónicos, funciones de teatro, danza y cine, conferencias ilustradas, talleres, actividades infantiles y recreativas, etc. La entrada a las funciones era gratuita o a precios populares (tres pesos el boleto).

Para Patricia Cardona, "el tiempo libre" de los trabajadores era "una fuga" que muchas veces se traducía "en vicio mientras no haya cultura que le inyecte necesidades de recreación constructiva. Y ante la escasez de cultura y las contradicciones del sistema donde se dan sus mismas fuentes de trabajo, el escape es sicológicamente necesario". Sostenía que no se les podían quitar a los trabajadores "sus únicos „encuentros" consigo mismos, mientras no sean extirpadas las bases de su enajenación". Por esa razón, el esfuerzo de CONACURT para "remodelar el tiempo libre del obrero" era acertado y llevaría por "distinto cauce las tensiones", gracias a la programación de Convivencia Sahagún.[869]

Un cronista anónimo vio el programa del CONACURT como un inicio del obligado contacto de los obreros con el arte, para conocerlo pero también para utilizarlo como un lenguaje expresivo y

[866] Angelina Camargo, "El mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 8 de mayo de 1975, p. 5.
[867] Manuel Blanco, "Evaluación y registro de la danza", en *El Nacional*, México, 10 de mayo de 1976.
[868] "Hoy en Cd. Sahagún. Se presentará el Ballet de Angelina Géniz", en *Excélsior*, México, 10 de julio de 1976, p. 10-B.
[869] Patricia Cardona, "Convivencia Sahagún, un noble experimento", en *El Día*, México, 21 de julio de 1976, p. 24-C.

encontrar "nuevos contenidos para la realización de sus aspiraciones como clase". La idea era considerar al arte como un instrumento de clase para la "desalienación colectiva". Por ello, "nuestra misión será la de entregar al trabajador las herramientas técnicas para que él construya su propia cultura sin imponerle patrones externos a su realidad". El "arte didáctico", decía el cronista, ofrecía la posibilidad de "pensar, analizar, y el trabajador observa su realidad puesta en escena, reflexiona sobre ella y finalmente puede o no accionar".[870]

En lo que se refiere a la danza, en Ciudad Sahagún se iniciaron las actividades el 4 de junio de 1976, con la presentación del Taller Etnográfico de la Universidad Veracruzana; hasta el 27 de noviembre hubo funciones semanales con diversas compañías: el Ballet Aztlán, el Taller Coreográfico de la UNAM, el Taller de Danza Espacios (dirigido por Sonia Castañeda y Francisco Martínez), el Ballet Independiente, el Ballet Folklórico de la UNAM, el espectáculo *De España a Nueva España*, la Compañía Nacional de Danza, Margarita Gordon y su Concierto de Danza Española, el Ballet Folklórico de las Américas, Expansión 7, Graciela Henríquez y Juan Monzón, el Grupo de Danza Anáhuac de PEMEX (dirigido por José Luis Sánchez García),[871] el Grupo Folklórico Xochiquetzal (dirigido por Ana María Garza y Adams), el Taller Coreográfico de la Universidad Autónoma de Puebla (coordinación artística de Sara Pardo), la Compañía de Danza Contemporánea y la Compañía de Danzas y Bailes Mexicanos (ambas de la ADM y dirigidas por Josefina Lavalle), el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, el Ballet Nacional de México, el Ballet Contemporáneo de Xalapa, el Conjunto Azteca Temoc (dirigido por Gilberto Alonso Guerrero), el Grupo Artístico Cultural Xochipilli (dirigido por Vicente Raúl Lara),[872] el espectáculo de Danzas Clásicas de la India

---

[870] "Sus objetivos en Ciudad Sahagún", en *El Heraldo de Sahagún*, Hidalgo, 28 de agosto de 1976, p. 1-C.

[871] Grupo fundado en mayo de 1967, participante en concursos y festivales del país. En 1973 empezó a presentar obras dancísticas latinoamericanas y dos años después obtuvo el respaldo de PEMEX y el sindicato petrolero. A partir de 1969 su director fue José Luis Sánchez García, quien había cursado estudios en el IMSS, la END y la ADM, además de ser empleado de PEMEX y ex integrante de varias compañías profesionales de danza folclórica. Hacia 1975 la dirección general y coreografía estaban a cargo de Sánchez García; coordinación general, Esther Peña Piña; subdirección, Adrián Rodríguez García; coordinación técnica, Arturo López Hernández; asistente de coreógrafo, Rossana Pérez Larapardo; supervisión de vestuario, Cecilia Navarro de Espino; supervisión de maquillaje, Virginia Martínez Ledesma; guardarropa, Dora Luz García Garduza, y diseño de vestuario, Cecilia Navarro, Clotilde Cámara, María Luisa Ledesma y Adelaida Saldívar. Los bailarines eran Beatriz Rivas Medina, Cecilia y Eloísa Espino Navarro, Patricia Torres Saldívar, Doris y Silvia Martínez Ledesma, Atala Porras Sánchez, Juan Manuel Aguilera, Rossana Pérez Larapardo, Lucía Espino Navarro, Laura Juárez Bautista, Patricia Castillo Gutiérrez, Francisco Carbajal, Manuel y Rodolfo Martínez Raño, José Mata Posada, Juan García, Juan José Salazar, Ponciano García Granados, José Ramírez Gutiérrez, Miguel Cedillo Sosa, Adrián Rodríguez García y José Luis Sánchez García. Su programa: *Estampa de México* (con *Chiapas*, *Guerrero*, *Zacatecas* y *Veracruz*), *Costa Rica, Perú, Argentina, Paraguay* y *México* (con *Jalisco*). Programa de mano del Ballet Anáhuac, II Festival Artístico Petrolero, Teatro Tepeyac, México, 29 de septiembre de 1975.

[872] Grupo fundado en 1965, participante en concursos y festivales del país. En 1976 estaba integrado por trabajadores y sus hijos, del Combinado Industrial Sahagún. La dirección y coreografía eran de Vicente Raúl Lara García; maestra, Florentina Vite Mendoza; asesoría, Jorge Alberto González Chávez; vestuario, Silvia Lozano. Los bailarines, Sofía del Carmen y

con Srmiathi Maya Silva y Humari Kirti Mandelik, el Grupo Folklórico de la Sección 47 del SNTE de Guadalajara (dirigido por José Luis Cárdenas) y el Ballet Folklórico de Ciudad Juárez (dirigido por Francisco Flores).

Los honorarios de estos grupos fluctuaban entre 3 mil y 25,000 pesos (esta última cantidad, “con transporte incluido”), seguramente de acuerdo con la evaluación realizada de ellos y sus requerimientos. Caso especial fue el del 20 de noviembre, una función en la que actuaron la CND y la Orquesta de Bellas Artes por 40 mil pesos. Otro fue el BFM, que el 16 de septiembre bailó en el festejo del Día de la Independencia y recibió 35 mil pesos. La logística para esa función fue mucho más complicada que la del resto; desde casi un mes antes comenzaron los preparativos, que incluían un trailer y un camión de 80 metros cúbicos cada uno y obligadamente de la compañía MYM, que el día 15 recogieron el vestuario, escenografía y utilería del BFM en sus instalaciones, y al terminar la función, los regresaron. El 16 se enviaron al BFM una camioneta para sus técnicos y dos autobuses (de la compañía Autobuses Oriente) para “el personal artístico”, los cuales también regresaron a México después de la función. Se habló de comida para setenta personas y de 39,900 pesos que cubrirían los gastos para “acondicionar” el Auditorio SIDENA para la función.[873] En ésta el BFM bailó su repertorio de las presentaciones en el Zócalo de la ciudad de México y en el Teatro del Bosque: *Ballet azteca*, *Sones de Michoacán*, *La zafra en Tamaulipas*, *Chiapas*, *Veracruz*, *Danza del venado* y *Jalisco*.[874]

Un tercer caso especial ocurrió el 9 de octubre con el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit (dirigido por Jaime Buentello); incluso, se tuvieron que localizar duchas cercanas al Auditorio SIDENA, porque los bailarines se bañarían en el intermedio.[875]

---

Carlos Enrique Rendón Camacho, Guadalupe Anaya Morataya, Silvia Yolanda, Mayra Patricia y Rosa Leticia Acevedo Vázquez, Norma Hernández Islas, Florentina Vite Mendoza, Lourdes y Edgar Ordaz Sánchez, María Teresa Eguiluz Valadez, Leticia Sánchez Castillo, Víctor Hugo Santos Lara, Justino Meneses Meneses, Mario de Jesús Cruz Gutiérrez, Carlos Enrique Rendón Camacho, Gabriel León Valencia, Juan Jesús Centeno Téllez, Felipe de Jesús Ayala Martínez, Gustavo Santos Benítez y José Raúl Salinas Sosa. Programa de mano del Grupo Xochipilli, Auditorio SIDENA, Ciudad Sahagún, 20 de noviembre de 1976.

[873] Memorándum de Patricia Aulestia, subcoordinadora de Danza, a Cecilia Portal, CONACURT, México, 26 de agosto de 1976; memorándum de Patricia Aulestia con visto bueno de Eduardo Lizalde, secretario general, a Alfonso Martínez Parente, director administrativo, CONACURT, México, 26 de agosto de 1976; oficio de Patricia Aulestia a Eduardo Lizalde, CONACURT, México, 13 de septiembre de 1976, y oficio de Patricia Aulestia a Eduardo Lizalde y Luis Ángeles, coordinador del Proyecto Sahagún, México, 13 de septiembre de 1976.

[874] Programa de mano del Ballet Folklórico de México, función especial en el Auditorio SIDENA, Ciudad Sahagún, Hidalgo, 16 de septiembre de 1976.

[875] Oficio de Armando Zayas, coordinador de Música y Danza, y Patricia Aulestia, subcoordinadora de Danza, a Eduardo Lizalde, secretario general, CONACURT, México, 5 de octubre de 1976. Se informa de que participarían 45 integrantes de la compañía nayarita, quienes darían una función de dos horas y media, y en el intermedio de quince minutos debían bañarse 30 de ellos. Por eso se solicitaba que se localizaran duchas cercanas al Auditorio de DINA. Además, “debido a la

Entre las actividades y espectáculos infantiles de Convivencia Sahagún destacó el Ballet Folklórico de la UNAM, que continuamente presentó conferencias ilustradas sobre la danza en cada estado del país. En ese ciclo también actuaron el Ballet Folklórico Infantil Iztapalapa (dirigido por Irma Figueroa y Alejandro Hernández), el Grupo Infantil Cuacualtzin (dirigido por Miguel Nava) y con programas didácticos, el Taller de Danza Espacios y Expansión 7.

Los foros utilizados para danza eran el Auditorio SIDENA, el Auditorio Mártires de Guanajuato del sindicato minero (conocido también como la Sala Media Naranja) y después del éxito alcanzado, el Auditorio DINA, con una capacidad para tres mil espectadores. Otro más, que sólo fue utilizado el 29 de agosto, fue el Estadio Hidalgo, donde actuó el Conjunto Azteca Temoc en el intermedio del partido de fútbol Necaxa-Ciudad Sahagún.

Hasta julio, no se había logrado atraer público de Ciudad Sahagún a las funciones. Manuel Blanco apuntó que no bastaba el "entusiasmo" de los promotores del CONACURT, quienes también debían "acudir a la investigación sociológica, al muestreo de un potencial „mercado cultural"" y, sobre todo, "emprender una labor de largo plazo, perfecta, cuidadosamente planeada, en la que haya verdadera continuidad, a fin de que el nuevo público vaya transmitiendo sus experiencias al resto de la comunidad".[876] Era claro que esto último no sería posible, pues se acercaba el cambio de gobierno; el nuevo tenía otros intereses y cortaría de tajo el esfuerzo de "llevar cultura" a los trabajadores, a pesar de la fuerte inversión hecha.

En menos de un mes Blanco había cambiado de opinión. Escribió que el esfuerzo del CONACURT en Ciudad Sahagún debía ampliarse a otros foros y darle continuidad; lo veía posible por las condiciones óptimas en que ese organismo desempeñaba su trabajo.[877]

Otro programa de convivencia que echó a andar el CONACURT, y que tuvo gran participación del área de danza, fue en SICARTSA, Lázaro Cárdenas-Las Truchas, Michoacán. Para iniciarlo, en agosto Ana María Garza y Adams impartió un curso de danza de tres meses,[878] y el día 15 comenzaron las presentaciones semanales de grupos artísticos dirigidas a obreros, empleados, técnicos y sus familias, de la zona siderúrgica de la costa michoacana.

alta calidad del conjunto y su interesante repertorio poco conocido consideramos invitar a periodistas y artistas para que valoricen la labor en ese sentido que está realizando CONACURT".

[876] Manuel Blanco, "En Sahagún. Búsqueda de un público", en *El Nacional*, México, 12 de julio de 1976, p. 9-C.

[877] Manuel Blanco, "Temas y subtemas. Nuevas jornadas danzarias", en *El Nacional*, México, 4 de agosto de 1976.

[878] Memorándum de Patricia Aulestia a Alfonso Martínez Parente, director administrativo de CONACURT, México, 2 de agosto de 1976.

En esta nueva "Convivencia" también se unieron esfuerzos para llevar a cabo el programa, con la colaboración del CONACURT, del Comité Promotor del Desarrollo Socioeconómico del estado de Michoacán, los sindicatos de la Siderúrgica Lázaro Cárdenas-Las Truchas y CREFAL, organismos que apoyaron los objetivos del CONACURT: "empleo del tiempo libre del trabajador industrial y sus familiares; actividades infantiles, recreación, cultura y desarrollo personal".[879]

El programa de Convivencia Las Truchas se inauguró con tres funciones del Taller Espacios, el 15 y 16 de agosto, en los tres foros que se habían adaptado en el lugar. El programa estuvo compuesto por *Escuela de ballet*, *La muerte del cisne*, *Grand pas de quatre* y *pas de deux* de *Las sílfides*; despertó comentarios por la "soberbia actuación", pero sobre todo por la disposición de los bailarines a actuar en condiciones adversas.

La Convivencia Las Truchas era una nueva experiencia para el público de trabajadores pero también para las jovencitas bailarinas del Taller, quienes "no han puesto reparos en las situaciones de incomodidades en las que han tenido que presentarse, ya que en dicho lugar no se cuenta con hospedaje ni escenarios suficientemente profesionales". Además, sufrieron "las inclemencias del tiempo", altas temperaturas y lluvias torrenciales, contratiempos ante los cuales "otros artistas se negarían a trabajar". Sin embargo, como decía el programa de mano del Taller, éste llevaba "a donde sea necesario tan difícil arte, conscientes de las necesidades nacionales" de difusión cultural. Lo cumplieron en Las Truchas mostrándose como el "nuevo artista mexicano": "más consciente y comprometido con el arte y que a su vez está participando en la creación de un nuevo público". En retribución, los trabajadores de la Siderúrgica les brindaron "prolongadas ovaciones".[880]

Ese entusiasmo se debía a que en el puerto de Lázaro Cárdenas, gracias a la Siderúrgica SICARTSA, se vivía "la fiebre del oro, pueblo surgido de un día para otro, dinero en abundancia y nada de vida cultural"; los trabajadores estaban "ávidos de alimento espiritual, parados en los lodazales, sudando, atentos a lo que ocurre en la escena; se comprende entonces la urgentísima tarea" que tocaba a las instituciones y empresa.[881]

La organización de los viajes era complicada, pues los participantes debían volar de México a Zihuatanejo y de ese puerto ir en camión a Lázaro Cárdenas. Esto, aunado a los honorarios (que fluctuaron entre 15 y 40 mil pesos, la última cifra con transporte incluido), implicó un elevado costo por función Éstas se daban en el Teatro del CONACURT en Guacamayas, en el Gimnasio del IMSS

[879] "Convivencia Las Truchas en Michoacán", en *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1976, p. 19-A.
[880] "Espectáculos para los trabajadores de Las Truchas", en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1976, p. 18-B.
[881] "El Ballet de la UNAM actuó en Michoacán el domingo", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1976, p. 6-B.

en Lázaro Cárdenas, en la Carpa CONACURT en el Campamento Obrero número 2 de SICARTSA, y más tarde, en la Plaza Voluntad de Acero y hasta en el Palacio Municipal.

Otros grupos le siguieron al Taller de Danza Espacios; hasta el 12 de diciembre se siguieron programando las tres funciones obligadas de fin de semana: el Ballet Folklórico de la UNAM, el Ballet Aztlán, Expansión 7, el Concierto de Danza Española de Margarita Gordon, Danzas Clásicas de la India con Maya Silva y Kirti Mandelik, el Taller Coreográfico de la UNAM y de nuevo el Taller de Danza Espacios.

El 4 de noviembre se realizó un importante acto, al que se invitó al Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit, que actuó en la Plaza Voluntad de Acero. Ese día Luis Echeverría y José López Portillo, presidentes saliente y electo, inauguraron la Siderúrgica Las Truchas, "uno de los actos culminantes de la realización del régimen del presidente Echeverría y que sienta las bases del desenvolvimiento económico del futuro de México". Entre los asistentes estuvieron el gobernador de Nayarit y el director general del CONACURT, Javier Wimer.[882]

Si bien el trabajo de la Subcoordinación de Danza del CONACURT, a cargo de Patricia Aulestia, había comenzado con "proyectos más bien modestos", como los ciclos de cine y la compilación de información de los grupos dancísticos del país, Manuel Blanco consideraba que aún más que el Consejo Nacional de la Danza, había dado un importante estímulo, "sin distingos", a las compañías que se presentaban en los programas de Convivencia Sahagún y Las Truchas.[883] Con la actuación de grupos profesionales o de aficionados de todas las especialidades se había logrado un notable incremento en el público de danza en ambos lugares; si al principio en Ciudad Sahagún los espectadores sólo eran "amas de casa y niños, algún trabajador por allí, desperdigado en esos días no laborales, sábados y domingos", los cambios eran notables, ahora se llenaba no sólo el Auditorio de SIDENA, sino el de la DINA. En cuanto a Las Truchas, aunque se utilizaban tres locales, "en las últimas funciones de danza se han tenido que quedar fuera centenares de trabajadores con sus familias".

Además de ese crecimiento del público interesado, había peticiones de "una docena" de sindicatos para que las compañías actuaran en sus instalaciones; se había construido un piso de madera transportable que se utilizaba semanalmente en Ciudad Sahagún y se había iniciado el adiestramiento de promotores culturales locales.

---

[882] "Los trabajadores industriales son atendidos culturalmente por el CONACURT", en *Claridades*, México, 14 de noviembre de 1976, p. 30.
[883] Manuel Blanco, "Treinta grupos de danza en una promoción inusitada por el CONACURT", *op. cit.*

Todos esos logros se debían, primero, a "un presupuesto", así como a la disposición de los bailarines (más que los otros artistas participantes) para superar las condiciones adversas de esos lugares, como el hecho de que no hubiera espacios adecuados para las funciones de danza, o en Las Truchas, el caluroso clima, además de que los bailarines dormían en catres, como los trabajadores. A pesar de todo, en opinión de los promotores, las presentaciones habían tenido "impecable profesionalismo". Todo ello le parecía a Blanco señal de que se abría una nueva perspectiva para la danza, "para que enriquezca sus temas y expresiones plásticas, y para que andando el tiempo se convierta en un legítimo y fresco espectáculo de masas".[884]

Respecto a la formación de promotores culturales a que se había referido Blanco, se creó la Escuela de Monitores, dirigida por Rodolfo Reyes, que organizaba cursos de danza, teatro, música y artes plásticas para los trabajadores, con el fin de que se convirtieran en instructores de arte en Ciudad Sahagún. Debido a que las clases se impartían por las mañanas, Reyes solicitó autorización al director del Combinado Industrial Sahagún, Gonzalo Martínez Corbalá, para que los trabajadores interesados asistieran a ellas.[885]

Los programas de las Convivencias se comentaron en la televisión; en el canal 13 se dedicó una edición del semanario *Destino común* a mostrar los alcances del CONACURT, con especialistas de la UAM y otras instituciones "acerca del uso del tiempo libre, la situación social y las condiciones generales de vida en esas zonas". Lo importante, dijeron, no eran sólo las actividades, talleres y presentaciones de grupos artísticos en sí, sino los efectos culturales que a mediano plazo puedan traer a la población obrera.[886] Esto último no se evaluó, porque el proyecto cultural y de difusión desapareció con el régimen que le había dado vida.

Además de las Convivencias, en octubre de 1976 la Subcoordinación de Danza del CONACURT participó en los V Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero asesorando y programando al Grupo Artístico Cultural Xochipilli (dirigido por Vicente Raúl Lara García), además del Ballet Folklórico de la UNAM y el Taller de Danza Espacios, en el edificio del Congreso del Trabajo en la ciudad de México y en Oaxtepec. También colaboró con la Secretaría de Hacienda para

---

[884] Manuel Blanco, "Temas y subtemas. ¿Un público de masas para la danza?", en *El Nacional*, México, 23 de septiembre de 1976, p. 17.

[885] Oficio de Rodolfo Reyes, director de la Escuela de Monitores CONACURT, a Gonzalo Martínez Corbalá, director del Combinado Industrial Sahagún, México, s/f, con fecha de recibido 12 de octubre de 1976. Solicita que se autorice a los interesados a tomar el curso: Florentina Vite Mendoza, conmutador telefónico, DINA; Justino Meneses, obrero en maquinado, DINA, y Silverio Pérez Madrigal, obrero de la Compañía Nacional de Carros de Ferrocarril.

[886] "Busca el CONACURT los efectos culturales de sus actividades", en *Claridades*, México, 21 de noviembre de 1976, p. 14.

la presentación del espectáculo Danzas Clásicas de la India. Asimismo, en octubre el CONACURT entregó “premios culturales” luego de haber celebrado concursos. A la manera de las competencias deportivas, se hicieron de pintura, poesía, fotografía, oratoria y danza; en este último caso se declaró un empate entre tres finalistas: Transportes Eléctricos del D.F. de Alianza de Camioneros, Grupo Artístico Cultural Xochipilli del Combinado Industrial Sahagún y Grupo de Danzas Anáhuac de PEMEX[887] (dirigido por José Luis Sánchez García). Los premios fueron becas para estudiar la materia del concurso u otra que eligieran, además de un diploma.[888]

En el cierre del año y del sexenio, según datos de la Subcoordinación de Danza del CONACURT, dentro de Convivencia Sahagún se dieron en total 24 funciones, con un gasto de 317,500 pesos; y en Actividades infantiles en la misma ciudad se contabilizaron ocho, con gastos de 37 mil pesos. En Convivencia Las Truchas el número de funciones, desde el 10 de julio, fue 22, con gastos de 140 mil pesos. Además, se dio una función en la SHCP con un costo de diez mil pesos; en los V Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero se promovieron cuatro funciones, con 50 mil pesos de gastos. En total fueron 59 funciones y un costo de 554,500 pesos.[889]

En el informe global de la Coordinación de Música y Danza y en su Anteproyecto para 1977, Armando Zayas y Patricia Aulestia explicaron su labor al nuevo director general del CONACURT, Jaime Araiza. Las actividades, todas enfocadas a obreros y trabajadores, fueron en su primera etapa, desde noviembre de 1974 y dentro de la Dirección General de Bienestar y Promoción Social de los Trabajadores: en danza, colaboración en la creación y puesta en escena de la obra *Faja de oro* (en la que participaron bailarines de Expansión 7), contactos con sindicatos para programación de actividades artísticas y con grupos dancísticos para conocer repertorios y costo.

También exclusivamente en danza, en la segunda etapa, desde julio de 1975, colaboración en la programación cultural y artística de los IV Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero, diagnóstico sobre el Centro Vacacional Oaxtepec para llevar a cabo actividades culturales, creación del espectáculo audiovisual *De España a Nueva España*, inicio del “Registro Nacional de Grupos de Danza” (105 registros) y del “Registro Nacional de Trabajadores de la Danza” (300 registros) y organización del cine club para los trabajadores de la danza, en colaboración con el INBA.

[887] “Competencias obreras. Entregó el CONACURT sus premios culturales”, en *Cine Mundial*, México, 27 de octubre de 1976, p. 20.
[888] “Entrega de premios de 5 concursos culturales”, en *Excélsior*, México, 31 de octubre de 1976, p. 14-A.
[889] Patricia Aulestia, Informe de gastos de los grupos que han participado en las actividades de CONACURT, México, mecanografiado, diciembre de 1976.

La tercera etapa, desde julio de 1976, consistió en la programación, promoción, adecuación de foros y supervisión de las actividades artísticas y culturales en Ciudad Sahagún y Las Truchas (108 funciones de música y danza con cincuenta artistas y grupos),; explicaciones didácticas sobre los espectáculos presentados, filmación y grabación de las actividades musicales y dancísticas en colaboración con la Coordinación del CONACURT de Radio y Televisión, colección de fotomurales de participantes en actividades de ambas áreas, formulación de requisitos y directrices para la Escuela de Instructores de los Talleres Artísticos de los Trabajadores, participación en la creación coreográfica del espectáculo *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*, colaboración en la programación cultural y artística de los V Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero, asesoría en la elaboración de las bases, realización y participación como jurados de los Concursos de Música y Danza de los V Juegos Deportivos y asesoría al Grupo Xochipilli de Ciudad Sahagún (dotándolo de instructor y vestuario), que obtuvo el primer premio en dicho Concurso.

Basándose en la ley de creación del CONACURT, Zayas y Aulestia también proponían las futuras actividades de su Coordinación y Subcoordinación: conciertos de música y funciones de danza con obras "accesibles, comentadas e ilustradas"; organización de espectáculos multidisciplinarios; clubes de música y danza en los centros de trabajo; discotecas, fonotecas, bibliotecas y cineclubes; pláticas y mesas redondas sobre sus dos áreas en centros de trabajo, sindicatos y radio y televisión; exposiciones itinerantes sobre instrumentos musicales, danza, indumentaria y tradiciones etnomusicales y etnodancísticas; talleres de sus áreas y continuación de la Escuela de Instructores para los talleres artísticos de los trabajadores; creación de la Escuela Popular de Música y Danza; confrontación de los trabajadores en sus áreas, regional y nacional, apoyándose en concursos de radio y televisión; integración de la Orquesta Sinfónica de los Trabajadores y del Conjunto de Danza de los Trabajadores por profesionales de esas artes que simpatizaran con la labor social del CONACURT. Además, afirmaban que existían 68 foros en la ciudad de México (de instituciones, dependencias del gobierno, sindicatos, centros de trabajo, etc.) que podían utilizarse para difundir música y danza, más los de provincia (especialmente, los del IMSS). Plantearon las metas que se proponían para 1977, que no pudieron alcanzar.[890]

[890] Sus metas para 1977 eran realizar una programación musical y dancística para todos los centros industriales del país, basada en la experiencia de las Convivencias Sahagún y Las Truchas; incrementar los talleres artísticos de los trabajadores y llevar a cabo las propuestas planteadas anteriormente. Además, solicitaban plazas para un subcoordinador de música, dos secretarias, dos auxiliares y equipo de oficina, que reforzarían al personal que laboraba en la Coordinación de Música y Danza: el coordinador Armando Zayas, la subcoordinadora de Danza Patricia Aulestia y el asesor musical Leonardo Velásquez. En Informe y Anteproyecto, documentación anexa al oficio de Armando Zayas, coordinador de Música y

## 3. Continuidad del Festival Internacional Cervantino, la excepción

En octubre de 1972 se inició el acontecimiento artístico internacional más importante de México en la última parte del siglo XX, el Festival Internacional Cervantino (FIC). Surgió como un festival local de la ciudad de Guanajuato, que conforme fue pasando el tiempo y fue recibiendo apoyo institucional, como el decreto presidencial de Echeverría en 1976 para institucionalizarlo, se convirtió en un importante foro de difusión artística hasta cruzar el siglo.

El antecedente fue el trabajo de Enrique Ruelas, director del grupo de Teatro Universitario de Guanajuato al arrancar el festival, quien desde hacía veinte años impulsaba la presentación de los *Entremeses cervantinos*; además, las famosas callejoneadas de la ciudad, que se habían convertido en tradicionales y parte de la vida cultural local. Así, la vocación original del festival fue teatral, aunque comprendía danza, música, poesía, cine, conferencias, exposiciones de artes plásticas y fotografía. Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, lo aprovechó, según Fernando Macotela, para plantearlo "como una aportación de México al Año Panamericano del Turismo, declarado por la Organización de Estados Americanos".[891]

El I Festival Internacional Cervantino, dirigido por Óscar Urrutia y coordinado por Ana Mérida, atrajo a grupos nacionales y extranjeros de todas las artes. Fue inaugurado el 29 de septiembre por el gobernador Manuel M. Moreno, acompañado de su jefe del Departamento de Turismo, Agustín Olachea Borbón; del director general del INBA Luis Ortiz Macedo, y de la presidenta del Patronato del Festival, Dolores del Río, entre otros.[892]

La programación incluyó a la Ópera Nacional del INBA, que se presentó en el Teatro Juárez. Una de las obras, *Don Quijote* de Massenet, tenía coreografía de Felipe Segura y participación de bailarines del Ballet Clásico de México.[893]

---

Danza, y Patricia Aulestia, subcoordinadora de Danza, dirigido a Jaime Araiza, director general de CONACURT, México, 17 de diciembre de 1976.

[891] Sergio Raúl López, "Arranca Festival Internacional Cervantino. Crece su autonomía con cada sexenio", en *Reforma*, México, 9 de octubre de 2002, p. 1-C.

[892] El presidente honorario del I FIC era Luis Echeverría; los vicepresidentes, Víctor Bravo Ahuja (titular de la SEP), Emilio O. Rabasa (titular de la SRE), Agustín Olachea Borbón (jefe del Departamento de Turismo), Luis Ortiz Macedo (director del INBA) y Manuel M. Moreno (gobernador de Guanajuato). La presidenta del Patronato del FIC era Dolores del Río; el presidente del Comité Organizador, Rodolfo Echeverría; el director, Óscar Urrutia, y la coordinadora, Ana Mérida. Los miembros del Comité Organizador eran Jesús Cabrera Muñoz, Joaquín Bernal, Miguel Álvarez Acosta, Enrique Ruelas, Mario Moreno, Alejandro Ortega San Vicente, Héctor Azar, Sergio Galindo, Carlos Hernández Parcero, Salvador Vázquez Araujo, Jesús Amor Dodero, Irene Buchanan, Antonio López Mancera y Gloria Caballero. En Programa del Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 29 de septiembre a 18 de octubre de 1972.

[893] Programa de mano de Ópera Nacional INBA, Festival Internacional Cervantino, Teatro Juárez, Guanajuato, 29 de septiembre de 1972.

El 1 de octubre se presentó Danza de León en la Casa de las Artesanías. El día 2, el Ballet Español de Pilar Rioja en el Teatro Juárez, con la Orquesta Sinfónica de Guanajuato dirigida por José Rodríguez Frausto. Su programa fue *Bailes de patio monipodio*, *Cantos y bailes manchegos* y *Danzas de cuentos flamencos*; la única bailarina era Rioja y tomaba parte la actriz Aurora Molina. El día 3 dieron otra función, con *Teoría y juego del duende*, textos de Federico García Lorca y Antonio Machado; selección de Luis Rius; voz de él mismo y Aurora Molina; escenografía e iluminación de Antonio López Mancera, y dirección de Rafael López Miarnau.

El 5 de octubre actuó el Ballet de la Universidad de Guanajuato, conjunto de danza moderna, en el Teatro Principal. El día 6, en el mismo foro, el grupo Canciones y Danzas Clásicas de Japón, con Seish Shigayama y Kaoru Washikawa.[894] En la Casa de las Artesanías actuaron Danza de San Miguel de Allende (10 de octubre), Danza de Celaya (12 de octubre) y Danza de San Francisco del Rincón (14 de octubre). Coros y Danzas de España se presentó el 15 y 16 en el Teatro Principal, y proveniente de Guatemala, el Ballet Folklórico, con la danza ritual Pabanc, en el mismo foro.[895]

El espectáculo dancístico más importante del I Festival Cervantino fue el del BNM el 7 y 8 de octubre en el Teatro Juárez, con *Interacción y recomienzo*, *Operacional I*, *Complementarios* y el estreno de Guillermina Bravo *Intervalos lúcidos*. *Homenaje a Cervantes*. El elenco estaba compuesto por Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno, José Luis Álvarez, Carolina Meza, Jesús Romero, Alejandra Serret y Jaime Blanc. Director escénico, José Cuervo; asesor técnico, Guillermo Barclay; asesor literario, Alberto Dallal; responsable del Seminario de Danza, Lin Durán; directora artística, Guillermina Bravo.[896]

El 18 de octubre el gobernador clausuró el I Festival Cervantino; afirmó que había tenido mucho éxito, y Ana Mérida, que estaba conmovida por su cierre.[897]

A los pocos meses de recibir el nombramiento como director del FIC, Óscar Urrutia renunció por discrepancias con el Comité Organizador; en febrero de 1973 recibió el cargo Fernando Macotela,

[894] "Canciones y danzas clásicas de Japón", en *El Día*, México, 5 de octubre de 1972, p. 16.
[895] Programa del Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 29 de septiembre a 18 de octubre de 1972. Aunque en el programa aparece el grupo guatemalteco, en la prensa se dijo que había participado el Grupo de Danza de la Dirección General de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, dirigido por Mireya Barbosa. En "Costa Rica y España dan mayor esplendor al Festival Cervantino", en *El Universal*, México, 5 de octubre de 1972, p. 13.
[896] Programa de mano del Ballet Nacional de México, I Festival Cervantino, Teatro Juárez, Guanajuato, 7 y 8 de octubre de 1972.
[897] Ana Mérida declaró a la prensa que "hubo veces que me sentía cansada y quería que todo terminara pero hoy que es realidad tengo ganas de llorar"; en "Clausura del Festival Cervantino", en *El Sol de León*, León, 19 de octubre de 1972.

pero se decidió posponer la edición de ese año por la premura para su organización (se había planeado llevarlo a cabo en abril y mayo).

Un año después se retomó, gracias a "la dedicación y entusiasmo" de su Patronato, así como de los integrantes del Comité Organizador, que incluía al nuevo gobernador de Guanajuato, Luis H. Ducoing.[898] Con Macotela en la dirección (en 1974 y 1975), el FIC contó con escasos recursos, a pesar de la influencia política de Rodolfo Echeverría, quien ayudó a su permanencia. Las embajadas se encargaban de pagar a los grupos artísticos que venían, mientras que México ofrecía el alojamiento.[899]

Del 27 de abril al 12 de mayo de 1974 participaron en el II Festival Internacional Cervantino el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, que mostraba las raíces de esa nación; el Ballet Folklórico de Festivales de España, dirigido por Alberto Lorca, que presentó *Suite madrileña*, *La alberca* y otras obras cortas; el Ballet Independiente con *Vespertina*, *Desiertos*, *Circles* y *La espera*; Sonia Amelio con su "eminentemente personal" expresión dancística, y grupos de danza folclórica de Guanajuato provenientes de San Francisco, Pinícuaro de Moroleón, Yuriria, Silao, Salamanca, Irapuato, Valle, Salvatierra, Acámbaro, Purísima, Pénjamo, Dolores Hidalgo, Celaya, Comonfort, Manuel Doblado y San Miguel de Allende.[900]

Según Dolores del Río, en esa segunda edición en la ciudad de Guanajuato hubo 80 funciones de 42 espectáculos diferentes y el FIC se extendió a otras 14 ciudades, en donde se dieron 93 funciones. Afirmó que el Festival obtuvo reconocimiento nacional e internacional, y agradeció al presidente Echeverría su "comprensivo apoyo, moral y económico", que permitió ese éxito.[901]

El III Festival, ahora con Fernando Macotela en el cargo de coordinador general,[902] se llevó a cabo del 26 de abril al 11 de mayo de 1975. En el área de danza participaron sólo tres compañías: el

---

[898] "En Guanajuato. Hirschfeld clausuró ayer el IV Festival Internacional Cervantino", en *El Día*, México, 17 de mayo de 1976. El Comité Organizador estaba formado por Luis Echeverría, presidente honorario; la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, con su titular Eugenio Méndez Docurro, además de Raymundo Ramos; el Departamento de Turismo, con su jefe Julio Hirschfeld Almada y los funcionarios Óscar de la Torre Padilla, Pedro Enrique Velasco y Rafael Villa Cecías; la Subsecretaría de Relaciones Exteriores, con su titular José S. Gallástegui y los funcionarios Jesús Cabrera Muñoz Ledo, Gloria Caballero y Juan Pellicer López; el gobierno de Guanajuato, con el gobernador Luis H. Ducoing, además de Isauro Rionda Arreguín y Armando Rodríguez Leyaristi; el INBA, con su director Ortiz Macedo, Antonio López Mancera y Salvador Vázquez Araujo. También dentro del Comité Organizador estaba su presidente, Rodolfo Echeverría; la presidenta del Patronato, Dolores del Río; el director del FIC, Fernando Macotela, y la coordinadora, Ana Mérida. En Programa de Recuerdo del II Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 27 de abril a 12 de mayo de 1974.

[899] Fernando Macotela en Sergio Raúl López, "Arranca Festival Internacional Cervantino. Crece su autonomía con cada sexenio", *op. cit*.

[900] Programa de Recuerdo del II Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 27 de abril a 12 de mayo de 1974.

[901] Dolores del Río en Presentación del Programa de Recuerdo del III Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 26 de abril a 11 de mayo de 1975.

[902] El Comité Organizador del III FIC estaba formado por Luis Echeverría, presidente honorario; la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, con su titular Eugenio Méndez Docurro, además de Raymundo Ramos; la ahora Secretaría

Ballet de Cámara Stagium de Brasil, dirigido por Decio Otero y Márika Gidali; la Murray Louis Dance Company y el Taller Coreográfico de la UNAM.[903]

En marzo de 1976 Antonio López Mancera, para esas fechas director general del FIC, anunció la realización de su cuarta edición. Se rindió un homenaje al presidente Echeverría por haber sido "generador de la idea que hiciera nacer este evento destinado a difundir lo mejor de los valores no sólo nacionales sino de la cultura universal" y que además impulsaba el turismo. López Mancera aclaró que si antes el FIC se pudo haber considerado elitista, había que tomar en cuenta que "por alguien se tuvo que haber empezado"en 1976 ya se le daba énfasis a su carácter popular, por lo cual las diversas compañías actuarían en los teatros y en las plazas públicas de la ciudad de Guanajuato.[904]

El 30 de abril el IV Festival Internacional Cervantino fue inaugurado por el gobernador Ducoing en el Teatro Juárez, acompañado por Rodolfo Echeverría y Dolores del Río.[905] Mantuvo su carácter principalmente teatral y participaron 16 países; entre los numerosos espectáculos de marionetas, música, exposiciones y cine, la danza sólo fue representada por cinco compañías (tres nacionales y dos extranjeras).

Las actividades de danza del FIC comenzaron con el Ballet Nacional de Cuba, aunque sin Alicia Alonso (quien estaba en Bulgaria bailando con Jorge Esquivel). Sin embargo, sí participaron los primeros bailarines Loipa Araujo, Josefina Méndez, José Luis Zamorano y Andrés Williams, además de la mexicana Laura Urdapilleta, como bailarina solista. La compañía cubana presentó *Tarde en la siesta* (c. Alberto Méndez, m. Lecuona), *pas de deux* de *Don Quijote*, *Canto vital* (m. Mahler) y *El lago de los cisnes*. El 2 de mayo dio una función gratuita en la Alhóndiga de Granaditas, ante ocho mil personas.

---

de Turismo, con su titular Julio Hirschfeld Almada, además de Rafael Villa Cecías; la Subsecretaría de Relaciones Exteriores, con su titular José S. Gallástegui, además de Antonio Dueñas; el estado de Guanajuato, con el gobernador Luis H. Ducoing, además de Isauro Rionda Arreguín y José de la Luz Santibáñez; el INBA, con su director Sergio Galindo, Antonio López Mancera, Salvador Vázquez Araujo y la asesora técnica Ana Mérida. También dentro del Comité Organizador estaba su presidente, Rodolfo Echeverría; la presidenta del Patronato, Dolores del Río, y el coordinador general del FIC, Fernando Macotela. En Programa de Recuerdo del III Festival Internacional Cervantino, *op.cit*.

903 *Ibidem*.

904 "Festival Cervantino", en *Novedades*, México, 23 de marzo de 1976, p. 4-F.

905 Ricardo Castillo Mireles, "Amalgama de luces y cultura en el IV Festival Cervantino", en *El Sol de México*, México, 2 de mayo de 1976, p. 2-A. El Comité Organizador del IV FIC estaba formado por Luis Echeverría, presidente honorario; la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, con su titular Eugenio Méndez Docurro, además de Raymundo Ramos; la Secretaría de Turismo, con su titular Julio Hirschfeld Almada, además de Rafael Villa Cecías; la Subsecretaría de Relaciones Exteriores, con su titular José S. Gallástegui, además de Antonio Dueñas; el estado de Guanajuato, con el gobernador Luis H. Ducoing, además de Amador Rodríguez; el INBA, con su director Sergio Galindo, Marco Antonio Montero y Amando Gómez. El presidente del Comité Organizador era Rodolfo Echeverría; la presidenta del Patronato, Dolores del Río; el director general del FIC, Antonio López Mancera, y la jefa de Relaciones Públicas, Ana Mérida. En Programa de Recuerdo del IV Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 30 de abril a 16 de mayo de 1976.

La función cubana en el Teatro Juárez fue calificada de muestra de “perfección técnica”; y *Canto vital*, como “la obra más enérgica y completa” porque era bailada por cuatro varones: Sin embargo, en *Lago* se vio “la eterna costumbre que tienen las compañías que salen al extranjero a mostrar su arte, que cortan pasajes fluidos para que sus bailarines reciban un aplauso cada tres minutos. Es decir, que sacrifican la danza por el reconocimiento del público”.[906]

También el BNM triunfó en el Teatro Juárez el 11 de mayo, ante un público que llenó la sala. Repuso *Homenaje a Cervantes* y *Tango*, y presentó los estrenos en Guanajuato de la obra de “contenido político” *Estudio número 4 Lamento por un suceso trágico* de Guillermina Bravo (m. popular andaluza, diseños Guillermo Barclay) y la “erótica” *Acuarimántima* [907]de Federico Castro (m. Iannis Xenakis, diseños Barclay).

Según Ricardo Castillo, *Lamento* era “plásticamente bella, aunque los danzantes no se ven del todo asentados en los pasos que se les asignaron y titubean varias veces durante el baile”. En *Acuarimántima* la pareja formada por Ángel Añorve y Victoria Camero realizaba “un acopio de diferentes posturas sexuales aplicando a ellas un cadencioso ritmo circular”; aunque la coreografía era “sólida”, sus intérpretes no equilibraban amor y deseo y su danza resultaba “una muestra estupenda de gimnasia sexual”.

Lo más brillante de la presentación le pareció *Homenaje a Cervantes*, en el que ya sin Luis Fandiño, su intérprete original, el papel recayó en José Luis Álvarez, quien “logró darle ese toque de locura a su personaje y se conjugó perfectamente con un cuerpo de ballet que lo enfrenta, lo acosa y finalmente lo lleva a su muerte”.

*Tango* era, según el programa de mano, “una posibilidad erótica-humorística”; el cronista opinó que fuera de “la belleza física y el diseño escenográfico”, efectivamente la obra se quedaba en “posibilidad”. En ella se combinaban “dos cuerpos femeninos”, cuyo roce daba “una ligera tendencia de homosexualidad” pero sin llegar a los extremos de la obra de Castro.[908]

[906] “Perfección técnica del ballet cubano”, en *El Sol de México*, México, 2 de mayo de 1976, p. 2-A.
[907] El nombre de esta coreografía aparece de diversas maneras en programas de mano y notas periodísticas (*Acuarimantina*, *Acuarimántina*, *Acuarimantima* y *Acuarimántima*); ya que en los documentos membretados del BNM generalmente se le denomina *Acuarimántima*, en este trabajo se le deja ese nombre. Además, en el texto explicativo de un programa de mano de 1979 se dice: “¿Hay diferencias o equilibrios entre lo erótico y lo amoroso? El lenguaje coreográfico funde el sentido circular, envolvente y suave, con la tensión del enlace de los cuerpos. La acuarimántima, la palabra que vale por su sonido, se traduce aquí en los silencios que actúan como metáforas”. En Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, 20 de diciembre de 1979.
[908] Ricardo Castillo Mireles, “Con el teatro lleno triunfó el Ballet Nacional en Guanajuato”, en *El Sol de México*, México, 13 de mayo de 1976, p. 9-A.

Otros grupos participantes en el IV Festival fueron el Ballet Independiente con *Año cero* (c. Descombey), de reciente estreno en la ciudad de México, que escandalizó con los desnudos; y el Ballet Folklórico de las Américas, con su espectáculo *Corrido, canciones y bailes*, con el cual Clementina Díaz de Ovando dictó una conferencia ilustrada.

La última compañía de danza participó el 14 y 15 de mayo y agotó las localidades del Teatro Juárez. Fue el Ballet Eliot Feld, una de las más importantes entre las recientemente creadas en Nueva York. Su director y coreógrafo tenía una "personalidad impetuosa de muchacho callejero", y se le consideraba uno de los coreógrafos jóvenes más brillantes de su país.[909]

El 16 de mayo la clausura se realizó con *Cantata a Hidalgo*, dirigida por Enrique Ruelas (c. Carlos Gaona, m. Rafael Elizondo, libreto Emilio Carballido), con la participación de la CND; la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, dirigida por José Rodríguez Fraustro; el Coro Bernal Jiménez, dirigido por Felipe Ledezma; actores de las compañías teatrales de la Universidad y Cultura Popular del estado, y miembros del 14 Regimiento de Caballería del Ejército.[910]

Ese mismo día el secretario de Turismo Julio Hirschfeld, clausuró el IV FIC en representación del presidente Echeverría. De nuevo hizo referencia a que dicho Festival era "un ejemplo de lo que un pueblo amante de la libertad y de la cultura puede realizar en una época caracterizada por la violencia y el deshumanismo". Como era costumbre, al concluir la edición del FIC se premió al mejor grupo artístico asistente, reconocimiento que en 1976 correspondió al Ballet Nacional.[911]

Del IV FIC se desprendió un nuevo proyecto de extensión del Festival, que llevaría las actividades presentadas en Guanajuato a otras ciudades. Además, López Mancera informó de que los grupos y artistas mexicanos participantes serían enviados a otros países en respuesta a la colaboración recibida por ellos según los nuevos intercambios culturales y artísticos que se tenían.[912] Pero entraba ya un nuevo gobierno y el FIC también se transformaría.

---

[909] "El Ballet Eliot Feld actuará en Guanajuato y en la ciudad de México", en *El Día*, México, 4 de mayo de 1976, p. 15.
[910] "Inicia hoy el Ballet Nacional de Cuba el IV Festival Cervantino, en Guanajuato", en *Excélsior*, México, 30 de abril de 1976, p. 22-B.
[911] "En Guanajuato. Hirschfeld clausuró ayer el IV Festival Internacional Cervantino", *op. cit*.
[912] "Se proyecta extender el Festival a otras ciudades", en *El Universal*, México, 3 de mayo de 1976.

## XI. La danza clásica 1975-1976

### 1. La reestructuración: el proyecto de Vázquez Araujo y la asesoría cubana

A lo largo de los años setenta numerosos artistas, cronistas y funcionarios se refirieron a las carencias técnicas de los bailarines y compañías de danza clásica mexicanos. En 1974 Francisco Araiza había hecho señalamientos sobre la problemática a la que se enfrentaba esa especialidad, los bailarines varones en particular. Recordó que los y las bailarinas de ballet que entonces se desarrollaban profesionalmente no habían contado con escuelas oficiales para formarse. En general, las figuras de mediados de la década (mencionó a Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Martha Pimentel) provenían de los estudios privados de Nelsy Dambre y Sergio Unger, pero Araiza también incluyó en esa clasificación a las hermanas Nellie y Gloria Campobello de la Escuela Nacional de Danza (de donde egresó Pimentel), como si ésta no fuera una institución pública. Subrayaba una realidad: los bailarines clásicos más importantes provenían de escuelas ajenas al INBA (específicamente ajenas a la ADM), eran resultado del esfuerzo individual de maestros y alumnos, por lo que carecían de los apoyos institucionales que el bailarín consideraba fundamentales para la formación y promoción de ejecutantes de ballet. Al parecer, dijo, en esos momentos la situación estaba por modificarse, pues la ADM ya había optado por fortalecer el área de danza clásica y formar a los bailarines requeridos en la especialidad.[913]

A finales de 1974 Susana Benavides participó en el IV Festival Internacional de Ballet de Cuba, donde bailó, con el Ballet Nacional de ese país, *Don Quijote*, *Pájaro azul* y *La fille mal gardée*. Sus testimonios sobre las enseñanzas que obtuvo ahí demuestran cómo la técnica cubana impresionó a los bailarines mexicanos quienes, al igual que los directivos de la Compañía Nacional de Danza, las autoridades del INBA y hasta el presidente Echeverría, la consideraron como la mejor opción para la educación dancística en México.

Benavides habló del honor que fue trabajar en Cuba; Alicia Alonso era su “ídolo” y la compañía cubana, “sensacional”, porque su prioridad era el trabajo. La mexicana definió esa experiencia como “la más grande que he tenido hasta ahora”, por haber conocido de cerca el régimen imperante en la danza isleña, que exigía disciplina y compromiso totales. Los cubanos partían de análisis detallados de cada movimiento técnico y de cada obra; su estilo era muy fino y depurado; los coreógrafos hacían exigencias muy precisas y no les permitían a los bailarines “que se desenvuelvan

[913] Luis Bruno Ruiz, “Francisco Araiza denuncia que los bailarines son discriminados aquí”, *op. cit*.

según su temperamento" (aunque daban "cierta libertad para algunas cosas pero nunca a los extremos"): el resultado era "perfecto".

Benavides se daba cuenta de que "he perdido mucho tiempo, no por mí sino por el medio en que me he desarrollado, que pude haber alcanzado un desarrollo más elevado en mi técnica, pero desgraciadamente nunca fui guiada ni ayudada". Comparada con la compañía cubana, le parecía que a la CND le faltaba organización, aunque tuviera interés por establecerla. El trabajo futuro con los cubanos era su aliciente personal y pensaba que ayudaría a la compañía mexicana.[914]

Con sus declaraciones, Araiza y Benavides apuntaban a tres carencias centrales de la danza clásica mexicana: de escuelas oficiales de la especialidad, de una metodología de trabajo eficaz y de una organización adecuada para impulsar a los bailarines de la compañía oficial, las cuales se pretendía solucionar con el apoyo cubano.

Se optó por éste, a pesar de los pasos dados para recurrir a la URSS, debido a que la Escuela Nacional de Cubanacán y el Ballet Nacional de Cuba gozaban de amplio reconocimiento en el mundo. Eran notorios los logros obtenidos en muy corto tiempo, los grandes bailarines que se habían formado, la maestría en la interpretación del repertorio tradicional y las innovadoras obras contemporáneas que producían. Frecuentemente, los bailarines, coreógrafos y hasta músicos cubanos obtenían premios internacionales, entre ellos, los de los festivales y concursos más prestigiados del ballet en la década de los setenta, Tokio, Varna y Moscú. Sin embargo, también eran objeto de críticas adversas, como la del neoyorquino Clive Barnes, quien consideraba que *Carmen* de Alberto Alonso era un gasto inútil de "dinero, tiempo y energías", por ser un "mediocre ballet" cuya coreografía y concepto eran de "una banalidad extrema". Aún así, aceptaba que Alicia Alonso todavía era "eficaz" y que su técnica había sido "relativamente poco afectada por el transcurso de los años".[915]

En el pasado hubo esfuerzos independientes por vincularse a la escuela cubana, como el de Ana Castillo de la Escuela de Balé de Coyoacán, quien junto con otros maestros mexicanos, como Sylvia Ramírez de la Escuela de Danza del DDF, habían viajado a Cuba antes de que se oficializara el intercambio con nuestro país.

En abril de 1975 llegó a México el Ballet Nacional de Cuba encabezado por Alicia Alonso, quien fue recibida por Josefina Lavalle, Vázquez Araujo, Laura Urdapilleta y Patricia Aulestia. Con su

[914] Patricia Cardona, "La autodisciplina, esencial en la danza", en *El Día*, México, 13 de diciembre de 1974.
[915] "Es „mediocre" la *Carmen* presentada por el Ballet Nacional de Cuba: el *New York Times*", en *Excélsior*, México, 14 de junio de 1976.

visita correspondían a la de la delegación artística mexicana, encabezada por Esther Zuno,[916] la que pasó al registro de las anécdotas, pues la esposa del presidente se hizo acompañar hasta de un burro para ilustrar las costumbres mexicanas.[917] Más allá de esto, la delegación mexicana buscaba estrechar los lazos con Cuba, país con el que a finales de 1974 México había firmado un convenio de cooperación cultural y educativa, y uno de cooperación científica y tecnológica. Con ese antecedente, el 2 de enero de 1975 Zuno y 180 personas más (danzantes, bailarines y un lienzo charro)[918] zarparon para La Habana, a un recorrido que tocaría cuatro países del Caribe.

A los pocos días de su llegada a México en abril, Alicia Alonso explicó que se acercaba la fecha de creación de una escuela latinoamericana de ballet "que procurará el intercambio de escuelas, artistas, compañías y métodos de enseñanza y que estará integrada por México, Cuba, Perú, Venezuela y otros países". Dijo que esa escuela expresaría la belleza y sensibilidad de la región. Habló sobre el intercambio que estrenaban Cuba y México en la materia y sobre las funciones que daría su compañía.[919] La búsqueda de una escuela latinoamericana estaba relacionada con la ideología de la Revolución Cubana, que pretendía erradicar el colonialismo cultural y que coincidía con las ideas nacionalistas del régimen mexicano y su "apertura democrática".

Sobre la asesoría que Cuba brindaría a México, durante la cual la CND viviría unos meses de "encierro", había grandes expectativas. Felipe Segura confiaba en que aumentaría "sustancialmente la calidad" de la danza clásica mexicana y se rompería "el círculo que durante mucho tiempo mantuvo la compañía en calidad de grupo dedicado a cumplir caprichos de políticos y funcionarios, sometidos a decisiones burocráticas". Aunque la CND continuara dando esas funciones "de compromiso", esperaba que a mediano plazo también se organizaran temporadas que atrajeran a público y crítica. Por otra parte, al mejorar el nivel de la CND aumentaría el interés de los empresarios en ella, quienes hasta ese momento preferían contratar compañías extranjeras, como el Bolshoi y el Kirov, aprovechando la apertura de la URSS para que sus grupos viajaran por el mundo.

---

916 "En el Bellas Artes. El 15 debuta en México el Ballet Nacional de Cuba", en *Cine Mundial*, México, 9 de abril de 1975, p. 5.

917 Sara Sefchovich, *op. cit*., p. 352.

918 Viajaron Voladores de Papantla, el Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, el Lienzo Charro de la Villa y varias personalidades de la danza, entre ellas, Josefina Lavalle. En Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", *op. cit*., p. 60.

919 Wilbert Torres, "Escenario. Habrá en breve una Escuela Latinoamericana de Ballet", en *La Prensa*, México, 5 de junio de 1975, p. 38.

Segura veía en la aplicación de la escuela cubana y en el intercambio con ese país (como unos años antes lo había considerado en relación con la URSS) la posibilidad de que los bailarines mexicanos dieran "un enorme salto cualitativo para afirmar su experiencia".[920] Para él,

era urgente encontrar una base que borrara nuestras confusiones metodológicas. En un principio, las hermanas Campobello utilizaban un método que es un misterio saber de dónde salió; posteriormente, predominó el método Cecchetti. Más tarde vino Sergio Unger con un sistema soviético [en realidad era el sistema ruso], mientras que Nelsy Dambre utilizaba el de la Escuela de Ballet de la Ópera de París. Entonces es fácil imaginar el estado en que se encontraba la danza clásica, que aparte de retener confusiones, estaba llena de charlatanes.[921]

Segura también calificó de brillante la idea de Alicia Alonso de establecer una escuela latinoamericana de ballet, pues cada país de la región podría hacer aportaciones particulares a partir de su "riqueza autóctona, además del talento individual de cada coreógrafo, maestro o bailarín". Reconocía la calidad del Ballet Nacional de Cuba y la eficacia del "método cubano", "producto de un estudio concienzudo" y síntesis de varias escuelas del ballet mundial. Ese método era conveniente para México "por razones de raza, clima y también por el idioma. Abreviamos el camino y nos lleva a una unidad que algún día será latinoamericana".[922] Ésas eran las razones por las que se había elegido la escuela cubana de ballet. En julio Vázquez Araujo, Josefina Lavalle y Laura Urdapilleta viajaron a La Habana con el fin de observar el trabajo del Ballet Nacional de Cuba y formalizar la asesoría que recibiría México.

**La asesoría cubana y la CND**

En septiembre de 1975 arrancó formalmente el proyecto, una vez firmado el Convenio Cultural entre el INBA y el Consejo Nacional de Cultura de Cuba, de acuerdo con el protocolo de intercambio cultural entre ambos gobiernos. El programa de trabajo que se estableció para implantar la escuela cubana de ballet tenía dos vertientes; por un lado, otorgar asesoría a la CND para su reestructuración, y por otro, maestros especializados cubanos impartirían cursos de metodología a los mexicanos. El equipo cubano sería renovado periódicamente;[923] la duración de la asesoría y supervisión sería de dos

---

920 "Felipe Segura confía en que el pacto con Cuba ayude a la CND", en *Excélsior*, México, 2 de julio de 1975, p. 25-A.

921 Felipe Segura en Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., p. 36.

922 Felipe Segura en "El ballet en México", en *Revista México en el Mundo*, *op. cit*.

923 Hasta junio de 1976 los maestros cubanos que habían asesorado a la CND, además de escuelas oficiales y privadas, eran, de septiembre de 1975 a enero de 1976 Aurora Bosch, Clara Carranco, Ofelia González, Pablo Moré y Mirta Plá; en marzo de 1976 Raúl Bustabad, Denia Hernández y María Luisa López; de marzo a mayo de 1976 Nicolás Izquierdo, Jorge Lefebre, Silvia Marichal y Menia Martínez; de mayo a junio de 1976 Josefina Méndez, Edmundo Ronquillo, Mercedes

años; se dotaría de veinte becas a quienes las merecieran, y todos los interesados en ingresar a la capacitación que darían los cubanos deberían audicionar.[924]

También en 1975 se inició el Programa de Asesoramiento a Escuelas Particulares por los maestros cubanos, incluido en el Convenio gracias a la participación de Ana Castillo y su escuela; ese año algunas de sus maestras y alumnas partieron a la isla para especializarse en su metodología. El antecedente de trabajo conjunto se había dado en 1968, cuando Castillo viajó a Cuba por invitación de Alicia y Fernando Alonso a conocer la Escuela Nacional de Cubanacán; un año después Aurora Bosch impartió un curso en la Academia. En 1973 Alicia Alonso estuvo en la escuela de Castillo, en donde se inauguró un salón con su nombre. Al año siguiente la escuela de Castillo adoptó la metodología cubana, cuando Clara Carranco dio otro curso especial para maestros,[925] y la propia Castillo retomó sus estudios en la isla estrechando su relación y contribuyendo a la firma del Convenio entre ambos gobiernos.

En julio de 1975 Ana Castillo regresó a Cuba con maestras y alumnas de su escuela, entre ellas Tihui Gutiérrez, hija del director del Fondo Nacional para las Artesanías, Tonatiuh Gutiérrez, "íntimo colaborador" del presidente Echeverría. Con ellas viajó también Sylvia Ramírez, maestra de la Escuela de Danza del DDF; a su regreso expresaron su entusiasmo por el trabajo que habían observado en Cuba y su decisión de aplicar esa metodología en el país.[926]

En noviembre de 1975 la CND se presentó dentro de la Temporada de Otoño en el Teatro de la Danza ("paradójicamente lo más frío e inhóspito en cuestión de teatros en México").[927] En el programa de mano se aclaró que la compañía atravesaba por una reestructuración, que para integrarla se había convocado a todos los bailarines del país, que la dirigía una Comisión Artística (formada por Felipe Segura, Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Laura Urdapilleta y Susana Benavides) y que su "gobierno interno" y disciplina eran responsabilidad de un regisserato (constituido por Jorge Cano, Claudia Trueba y De la Rosa). Comunicaba que algunos maestros cubanos estaban trabajando con la CND y la ADM como asesores técnicos y artísticos, refiriéndose a Alicia Alonso, Aurora Bosch, Clara Carranco,

---

Vergara, José Luis Zamorano y Clara Carranco. En metodología, durante todo ese tiempo la asesoría corrió a cargo de Ramona de Saa, Mirta Hermida, Karemia Moreno y Adria González.

[924] "Se implanta la escuela cubana de ballet en México", en *El Día*, México, 22 de septiembre de 1975, p. 17.

[925] Ana Castillo, "Academia de Balé de Coyoacán: su evolución y proyección", ponencia presentada en el V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, Toluca, estado de México, 1988, inédita, y currículum de Ana Castillo, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

[926] Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", *op. cit*., p. 61.

[927] Patricia Cardona, "Gran éxito en la provincia de la CND", en *El Día*, México, 28 de enero de 1976.

Ofelia González, Mirta Hermida, Pablo Moré, Mirta Plá y Ramona de Saa; además, algunos de ellos (Carranco, González y Moré) participaban como bailarines huéspedes en esa temporada.

Presentaron el programa que la CND había estado trabajando desde tiempo atrás, "limpiado" por los cubanos: *Las sílfides*, *Pas de trois* de *El lago de los cisnes*, *La balada de la luna y el venado* y *Divertimento*.

El elenco de la compañía estaba formado por los primeros bailarines Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Jorge Cano y Francisco Araiza (oficialmente, en el nivel que le correspondía); los artistas huéspedes Clara Carranco, Ofelia González y Pablo Moré; los primeros solistas Martha Pimentel, Aurelio García, Noé Alvarado y George Roussis; los segundos solistas Jacqueline Fuller, Diane Gaddy, Isabel Ávalos, Roberto Sánchez y el polaco recién llegado Sygmunt Szostak;[928] los corifeos Carmen Olvera, Jacqueline Farina, Héctor Salcedo y Sergio Vicencio; en el cuerpo de baile, Elizabeth Anderson, Maclovia Carrión, Judith Casavechia, Mafalda Castello, Cynthia Couttulec, Esperanza Escamilla, Roxana Flores, Lucero Gómez, Marcela Gutiérrez, Eva de Keijzer, Mercedes Limón, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Maya Ramos, Cecilia Zárate, Coral Zayas, Édgar Flores, Rubén Godínez, César Gómez, Raúl Santillán y Guillermo Valdez.

El cuerpo de maestros de la CND estaba formado por Clara Carranco, Ofelia González, Mirta Hermida, Pablo Moré, Mirta Plá y Ramona de Saa. Los pianistas eran Juan Carlos Barrera, Eduardo Ceceña, Juan González Amador y Manuel Maldonado; dirección de escena, Juan González Amador; encargada de la producción, Claudia Trueba; asistente general, Juan Manuel Cobos.[929]

El segundo programa fue *Coppélia* en la versión de Alicia Alonso; estuvo dos fines de semana de noviembre y diciembre en el Teatro de la Danza. La CND conservó los mismos créditos, más Martha Bárcenas y Luisa Fernández en el cuerpo de baile; las bailarinas suplentes Beatriz Correa, Patricia Gómez y Susana Romero, y entre los maestros, Aurora Bosch y Karemia Moreno.[930]

Según Patricia Cardona, la Temporada de Otoño de la compañía oficial se retrasó un mes por las audiciones para cuerpo de baile y una depuración. La asesoría cubana pretendía formar bailarines a partir de la particular "estructura ósea y muscular" latinoamericana. Faltaba tiempo (sólo habían transcurrido tres meses) para que los resultados de la asesoría fueran visibles, además de que habría

[928] Sygmunt Szostak nació en Malchwiej, Polonia; realizó estudios en la Escuela Estatal de Ballet en Poznan, así como en el Instituto Estatal de Artes Teatrales Lunacharsky de la URSS. En currículum de Sygmunt Szostak, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

[929] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño 1975, Teatro de la Danza, México, 8 y 9 de noviembre de 1975.

[930] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada de Otoño 1975, Teatro de la Danza, México, 28 a 30 de noviembre y 5 a 7 de diciembre de 1975.

que "reeducar al cuerpo y la mente" de los bailarines a partir de su empeño, vocación y capacidad. Había que considerar que los integrantes originales de la CND ya estaban formados y se habían sostenido por años con su fe y valor; en cambio, los nuevos elementos se habían seleccionado "sobre bases científicas y conscientes", según capacidades físicas y condiciones psicológicas. Por otra parte, con algunos bailarines ya establecidos había "muy poco que hacer y sólo el tiempo dirá cuándo dejarán el paso libre para que otros de genuino valor se instalen en su sitio".

Las obras de la temporada no eran necesariamente las más acertadas o interesantes, según Cardona, pero las había elegido la Comisión Artística de la CND (en realidad las definieron los asesores cubanos): *Las sílfides*, obra académica con dificultades técnicas y de estilo; *pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes*, cuyo fin era lucir el virtuosismo de las bailarinas; *La balada de la luna y el venado*, del repertorio de la danza moderna mexicana de los años cuarenta, y *Divertimento*, en que debían mostrarse precisión y agilidad. Lo importante de ese repertorio no era su valor coreográfico, sino cumplir una función de "mediador entre los bailarines y las tablas escénicas, de urgente necesidad en nuestro medio".

Escribió Cardona que en *Las sílfides* el cuerpo de baile se vio disciplinado, uniforme y armonioso; sin embargo, Laura Urdapilleta no interpretó adecuadamente su personaje, en tanto que Francisco Araiza mostró su gusto por estar en el foro y contagió al público con "la expresión resplandeciente y de felicidad de su rostro". En el *pas de trois* Martha Pimentel y Ofelia González dieron una "brillante exposición" de la línea estética del ballet clásico. En *Divertimento* Susana Benavides dio una "franca interpretación" que el público disfrutó, así como la de Araiza, que nuevamente compartió su gozo, "irradiando además el convencimiento de que una de las glorias del universo es la danza". Destacó otra bailarina, integrante de la nueva generación, Isabel Ávalos, por su calidad interpretativa, "gracia y soltura".[931]

Sobre el repertorio de la CND, en una entrevista Vázquez Araujo afirmó que la línea de trabajo de la compañía buscaba cubrir tres aspectos: mantener obras de repertorio tradicional para el entrenamiento de los bailarines y conservar su rigor académico; rescatar las obras más representativas de la danza mexicana, básicamente moderna, de coreógrafos como Ana Mérida, Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga y Guillermo Keys, y cuando se consolidara el nivel técnico de la CND, iniciar

[931] Patricia Cardona, "CND. Comienza a dar frutos la asesoría de maestros de ballet de Cuba", en *El Día*, México, 5 de noviembre de 1975, p. 15-C.

montajes de obras contemporáneas y de investigación coreográfica que expresaran la realidad mexicana y mundial.[932]

Es importante notar el regreso de Nellie Happee a la compañía, luego de su salida del INBA y de su trabajo en el BFM. Invitada por Vázquez Araujo, a pesar de sus dudas iniciales había aceptado incorporarse a la Comisión Artística de la CND, al darse cuenta "de que se trataba de un trabajo en equipo, con bases más firmes"; años después dijo que no se arrepentía, "porque se han logrado progresos increíbles",[933] a los que ella hizo grandes aportaciones. Otro retorno fue el de Tulio de la Rosa, lo que demuestra que el ingeniero tuvo la capacidad de convocar a a la compañía oficial a los más experimentados profesionales del ballet.

Luego de la presentación de *Coppélia*, Patricia Cardona escribió que se había montado en dos semanas y que el conjunto, "como ningún otro en el país, ha trabajado a un ritmo acelerado". Sin embargo, salvo algunas figuras femeninas, dudaba de que sus integrantes tuvieran la resistencia física y capacidad artística suficientes. En su opinión, los bailarines no mostraron una preparación plena para la obra y la selección de ésta no fue acertada; el Consejo Técnico de la CND debía prever estos errores y elegir las obras en función de la proyección técnica y artística de sus solistas y cuerpo de baile.

En cuanto a los varones, reiteró que la CND carecía de ellos por razones sociológicas y psicológicas; los que la integraban no tenían el nivel de sus compañeras y les dejaban toda la responsabilidad en los *pas de deux*. Una posible solución, afirmó, era recurrir a bailarines huéspedes. Sobre el montaje en que Jorge Cano (supuestamente retirado tres años antes) y Laura Urdapilleta tuvieron los papeles protagónicos, Cardona señaló que era un "error fundamental, dentro de la reestructuración de la compañía, hacer concesiones que ni técnica ni estéticamente se justifican, como es ver a los maestros de los jóvenes bailarines apropiándose de los papeles que corresponden naturalmente a la nueva generación, con mayores posibilidades de éxito".[934]

También sobre los varones, Susana Benavides opinó que no había buenos *partenaires* en México, salvo Jorge Cano, quien "conocía muy bien su cuerpo y proyectaba una imagen muy viril".

---

[932] Salvador Vázquez Araujo en Elizabeth Pérez, "Conceptos del ingeniero Salvador Vázquez Araujo. Acerca de la problemática de la danza en México y en el mundo", en *Novedades*, México, 30 de noviembre de 1975, p. 17-C.

[933] Nellie Happee en Angelina Camargo, "Un bailarín no se improvisa, no es café instantáneo, explica Nellie Happee", en *Excélsior*, México, 10 de marzo de 1977.

[934] Patricia Cardona, "La CND carece por completo de elementos masculinos mexicanos", en *El Día*, México, 10 de diciembre de 1975, p. 18-C.

Los demás no podían competir porque "su base es pobre y necesitan mucha corrección"; no obstante, con la asesoría cubana se veía "una notoria mejoría en los bailarines".[935]

## El plan

Con motivo de las funciones de la CND en el Teatro de la Danza (noviembre), Elizabeth Pérez escribió sobre el intercambio cubano-mexicano y de las soluciones que éste ofrecía a la danza clásica mexicana. En México esta especialidad "se encontraba sumida en una mediocridad tal, que le quedaban dos caminos: o dar la cara al problema y buscarle una solución, o su condena sería la desaparición por desprestigio y porque los bailarines de talento huirían al extranjero en busca de condiciones más favorables". Entrevistó a Vázquez Araujo para conocer los planes "revolucionarios" de la educación dancística (ADM), que beneficiarían al país entero.

Para el funcionario, la danza clásica había caído en el descuido por la "ausencia de una escuela precisa que diera disciplina formativa necesaria para la obtención de buenos bailarines", pues en el país no se seguía una metodología específica, sino una mezcla que "no llevaba a conclusiones de orden práctico". De tal manera, "más o menos se formaban bailarines y más o menos se hacían temporadas", pero sin una definición clara. A ésta se arribaría con la escuela cubana, según una programación para formar bailarines y fortalecer técnicamente a la compañía, en una unidad del binomio escuela-compañía.[936]

Para formar bailarines varones, ya se habían echado a andar dos grupos de quince niños cada uno, quienes estaban recibiendo las enseñanzas cubanas durante el primer año piloto de carrera profesional (de ocho años de duración). Ese grupo de niños huérfanos, cuyo número no está claro pues también se han mencionado las cifras de 20, 24 y 33,[937] fue incorporado a la danza al comenzar el ciclo escolar 1975-1976 "dentro de todo un proyecto relacionado con la formación de bailarines profesionales" varones. Los seleccionó el Departamento de Danza del INBA y contaban con el apoyo personal de Esther Zuno.[938] Algunos de ellos eran Refugio Flores Velázquez, Rosendo Hernández

---

[935] Susana Benavides en Elizabeth Pérez de García, "El ballet en México", en *Novedades*, México, 11 de febrero de 1976, p. 10-C.

[936] Salvador Vázquez Araujo en Elizabeth Pérez, "Conceptos del ingeniero Salvador Vázquez Araujo…", *op. cit*.

[937] La prensa dijo que eran 20; en los documentos del Departamento de Danza del INBA se habla de 24 y, en otros, citados por Kena Bastien, de 33.

[938] La selección estuvo a cargo de las maestras cubanas Mirta Hermida y Ramona de Saa, la maestra mexicana Sylvia Ramírez y la socióloga Refugio Cortina, coordinadora de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial del Departamento de Danza del INBA. Esther Zuno estaba al tanto del grupo de niños incorporados a los estudios de danza y actuaba como su benefactora; periódicamente los recibía en Los Pinos, acompañados del maestro Tulio de la Rosa, para merendar con ellos. Sobre este tema véase Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", *op. cit*., pp. 55-77.

Esquivel, Margarito Arteaga Guzmán, Tito Espino Mormona, Pedro Carpio Rosales y César Jarillo Jacobo.

Según la cronista Magdalena Saldaña, los niños ("todos morenitos, de pelitos parados y ojos de capulín") parecían interesarse en la danza;[939] Vázquez Araujo aclaró que se les había seleccionado del mismo modo y por las mismas causas que en Inglaterra o Cuba: por la carencia de varones en la carrera y porque los que llegaban en general tenían ya quince años de edad o más.[940]

Al respecto, se borraron las dudas iniciales de Nellie Happee sobre el proyecto de dar "instrucción técnica y alimentación adecuada" a los niños de los albergues, pues se convenció de que "no se perdía nada, a estos chicos se les estaba abriendo otro mundo que los enriquecería como personas".[941] También Pedro Mármol festejó la iniciativa, que consideró "aleccionante", aunque al mismo tiempo pensaba que los niños "no muestran demasiado interés en la danza, con lo cual ahora se nos dice, el problema central es la motivación".[942]

Provenientes de los orfanatos Villa Margarita Maza de Juárez y las Aldeas Infantiles SOS, se les impartían clases de técnica de ballet, música, iniciación a las artes y francés.[943] Se pretendía "crearles la vocación para realizarse como bailarines clásicos",[944] lo cual recuerda la sugerencia que en 1972 había hecho Job Sanders para la danza mexicana[945] y niega la "cientificidad" ("física y psicológica") de la supuesta selección.

La conformación de esos dos grupos de varones se llegó a considerar como lo más importante del trabajo que se llevaba a cabo con la asesoría cubana, pues se planteaba que más tarde serían parte de la CND; se decía que esa manera de incorporarlos a la danza era "el único camino posible para que en México se formen verdaderos bailarines y una compañía de danza estable, cuyos miembros tengan la técnica adecuada para montar todas las coreografías necesarias para ofrecer al público temporadas dignas de los mejores escenarios del mundo".[946]

En cuanto a las veinte becas de que se disponía a finales de 1975, Vázquez Araujo informó a Elizabeth Pérez de que una mitad era para estudiantes y la otra, para capacitar a maestros. La selección

---

939 Magdalena Saldaña, "Veinte huérfanos serán bailarines", en *Excélsior*, México, 18 de junio de 1976, pp. 17-B y 18-B.
940 Lázaro Carreño, Jorge Esquivel y Pablo Moré, entre otros, fueron producto de ese "experimento" en Cuba. Véase Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", *op. cit*., p. 63.
941 Nellie Happee en Angelina Camargo, "Un bailarín no se improvisa, no es café instantáneo…", *op. cit*.
942 Pedro Mármol, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 6 de octubre de 1975, p. 17.
943 Magdalena Saldaña, "Veinte huérfanos serán bailarines", *op. cit*.
944 Isabel de Silveira, "La Compañía Nacional de Danza", en suplemento *Revista Mexicana de la Cultura* de *El Nacional*, México, 4 de julio de 1976.
945 Job Sanders en Alfredo Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", *op.cit*.
946 *Ibidem*.

se había efectuado mediante convocatoria abierta y audición; los ganadores tenían asegurados sus estudios por un año, prorrogable según cada caso.[947]

Con el plan que se buscaba implantar en la ADM se aspiraba a la formación integral de los bailarines: "vamos a ofrecer una formación clásica de ocho años, técnica contemporánea, folclor mexicano. El alumno será semi interno; en las mañanas estudiará su año escolar y en las tardes, danza".

El fin último de estos planteamientos era crear una escuela mexicana de danza, a la que se llegaría luego de haber asimilado la técnica cubana, que "se adaptará a las características nacionales, propias de la idiosincrasia e ideología de México, y así obtendremos un lenguaje propio. Lo que logremos expresar será problema de los creadores mexicanos".[948]

A mediados de 1976 el Departamento de Danza del INBA elaboró un proyecto[949] en que se asentaban las ideas anteriores y se enfatizaba que la asesoría cubana era la palanca que impulsaría el proyecto de reestructuración de la danza profesional encabezado por Vázquez Araujo; la justificación decía que no se había podido desarrollar esta disciplina en el país "por carecer de una escuela definida, y por falta de apoyo y estímulo continuo dentro de una coordinación que establezca objetivos definidos y políticas culturales adecuadas". El proyecto pretendía impulsar el desarrollo de la danza en México mediante la enseñanza, el rescate y preservación del patrimonio coreográfico nacional, y el estímulo a la creación, con el fin de que cubriera su "labor social" difundiéndola en "todos los niveles sociales, económicos y culturales".

Se dividía en tres áreas: la Académica, relacionada con la ADM; la Profesional, con las compañías de danza contemporánea subsidiadas (BNM, Ballet Independiente y Expansión 7) y la CND, y Áreas de Apoyo, que comprendían difusión, revista de danza e investigación.

El objetivo del Área Académica era que de la ADM egresaran bailarines, maestros y coreógrafos de "alto nivel técnico y artístico" valiéndose de la unificación de metodologías, en danza clásica (escuela cubana de ballet) y en danza contemporánea (técnica Graham con apoyo de la London School of Contemporary Dance); del incremento del número de alumnos (fundamentalmente, varones) y de un mayor rigor en la selección; y del medio internado, que ofrecía escolaridad desde quinto grado

[947] Algunas de las becarias fueron Tihui Gutiérrez López, Elia Luyando López, Natasha Lagunes Vulfman, Ana Isabel Novelo Bucheler, María del Rosario Sánchez Campuzano, Blanca Luz Martínez Vargas, María de los Ángeles Martínez Vargas, Daria Ellies Jeffries, Vilma Rainero Barrera, Ana Cristina Bernal y María Martha Tena Schoelly.

[948] Salvador Vázquez Araujo en Elizabeth Pérez, "Conceptos del ingeniero Salvador Vázquez Araujo…", *op. cit.*

[949] Proyecto de desarrollo de la danza profesional, Departamento de Danza del INBA, 1976, mecanografiado, en Archivo CENIDI Danza, INBA, México. No tiene fecha; sin embargo, por la información que contiene es posible determinar que se elaboró a mediados de 1976.

de primaria y alimentación adecuada. Hasta mediados de 1976, los logros obtenidos eran el curso de metodología (hasta el cuarto grado) impartido por los maestros cubanos a cien maestros mexicanos de la ADM, compañías profesionales y escuelas independientes, así como la aplicación de dicha metodología en la Academia; once alumnas becadas en la Escuela Nacional de Cubanacán; contacto con la escuela londinense para capacitar maestros mexicanos, y formación de dos grupos infantiles de varones de primero de profesional, provenientes de los orfelinatos mencionados, quienes además de clases de ballet, francés, música e introducción a las artes, recibían asistencia médica, social y un alimento diario.

En el Área Profesional se pretendía apoyar el desarrollo de las compañías ya establecidas mediante "ayuda imparcial y continua" según necesidades específicas y "estimulando la creación, la sana competencia, la conservación viva del patrimonio coreográfico nacional y la difusión de la danza a todos los niveles". Según el documento, las tres compañías participantes de danza moderna estaban "plenamente integradas al proyecto del Departamento de Danza", sometían a éste sus proyectos y necesidades para 1976, asistían al curso de metodología cubana y estaban incluidas en los proyectos del Área de difusión y biopsicosocial para recibir sus beneficios. A Expansión 7 se le había otorgado un salón, maestro de danza contemporánea y publicidad.

En cuanto a la CND, el proyecto planteaba las metas de alcanzar una línea artística acorde con las necesidades artísticas y sociales del país, rescatar obras mexicanas y fomentar creaciones que reflejaran la problemática contemporánea, todo con la asesoría cubana. Los logros habían sido la reorganización de la compañía, la unificación de la enseñanza según la escuela cubana, dos bailarinas becadas al Ballet Nacional de Cuba, quince funciones en el Teatro de la Danza y catorce durante su gira al Bajío (que más adelante se abordarán). Sobre ésta se decía que había sido autofinanciada y que demostró "aumento en la calidad de ejecución", trabajo de equipo y "espíritu de disciplina, fe y respeto en el propio trabajo y en el de los demás, conciencia de equipo y unidad, que constituyen uno de los logros más valiosos de este proyecto".

De las Áreas de Apoyo, la de Difusión buscaba crear una "nueva imagen" de la danza y dar a conocer a sus artistas a toda la población, elaborar material didáctico para apoyar la metodología cubana, crear una revista de danza y hacer investigación sobre el patrimonio dancístico y la proyección futura de la danza. Los logros habían sido las campañas publicitarias de los grupos profesionales, programas y participaciones en televisión y radio con apoyo de la Subsecretaría de Radiodifusión y apariciones en la prensa escrita (como en el suplemento *Mi Periodiquito* de *Novedades*).

La otra Área de Apoyo, la Biopsicosocial, se ocupaba de los aspectos de nutrición (proporcionar alimentación adecuada a los estudiantes de la ADM e información nutricional a las compañías profesionales), psicosocial (estimular a los alumnos y favorecer su adaptación al medio) y salud (medicina preventiva-curativa y atención en caso de lesiones a estudiantes y profesionales). Se había logrado proporcionar medicina preventiva y curativa a los alumnos de la ADM y profesionales en colaboración con los Servicios Médicos del Comité Olímpico Mexicano; aquí resaltaba que este tipo de servicio se constituía por primera vez en México (gracias a la injerencia directa del presidente Echeverría).[950] Se mencionaba la conformación de los grupos infantiles de varones provenientes de "instituciones asistenciales", 24 niños a quienes se impartían clases y se daban uniformes, zapatillas, material didáctico e instrumentos musicales. Personal especializado los había estudiado individualmente en sus rasgos psicológicos, físicos y sociales; se les daba diariamente una comida que cumplía requerimientos de "pureza bacteriológica" y nutricionales para su edad y actividad, y se les tenía bajo control médico. Como plan, se hablaba de crear un medio internado para ellos,[951] que nunca se abrió.[952]

Los maestros de estos niños, divididos en dos grupos, fueron Martha Pimentel y Tulio de la Rosa; junto con el equipo de la Unidad de Desarrollo Biopsicosocial del Departamento de Danza del INBA trabajaron arduamente durante casi un año escolar para terminar por claudicar, pues fue imposible interesarlos en la danza clásica, inculcarles una disciplina y vencer sus prejuicios sobre la danza. Con el sexenio concluyó el proyecto y los niños regresaron a los orfanatos.[953]

Queda claro que el plan de la Dirección de Danza del INBA, impulsado por Vázquez Araujo, era mucho más que la asesoría a la CND e incluía las tres áreas ya mencionadas, con el fin de reestructurar integralmente la vida académica y profesional de la danza que tenía relación directa con el Instituto.

## Los compromisos y los logros

[950] Vázquez Araujo planteó directamente a Echeverría su proyecto de reestructuración y le explicó la necesidad de contar con médicos, a lo que el presidente respondió: "Pues no hay médicos de ésos, pero ¿qué le parece que le demos la orden al Centro Deportivo Olímpico Mexicano, que ahí les dé el primer servicio?", y también le propuso que fueran "la medicina militar o la medicina deportiva". Vázquez Araujo prefirió esta última, porque "se me hace más proclive que la militar". Por otra parte, el jefe del servicio médico del CDOM era Eduardo Echeverría Álvarez, hermano del presidente, médico militar. En Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", *op. cit.*, p. 68.
[951] Proyecto de desarrollo de la danza profesional, Departamento de Danza del INBA, 1976, *op. cit.*
[952] Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", *op. cit.*, p. 73.
[953] Las causas de este resultado se analizan en *ibidem*.

Aunque Felipe Segura confiaba en que se acabarían las funciones "de compromiso", en diciembre de 1975 la CND dio una más en Los Pinos, que fue agradecida por Esther Zuno.[954] Pero también lo hizo en La Merced, dentro de las funciones programadas con el DDF, lo cual impresionó a los bailarines, especialmente a Francisco Araiza. El bailarín declaró que fue emocionante ver el efecto causado en el público ("amas de casa, niños, vendedores ambulantes, comerciantes, estibadores") por *Las sílfides*: "el aroma de los finos perfumes que se perciben en las elegantes salas se cambió esta vez por el fuerte olor de la cebolla, verduras, frutas y gente. Era el pueblo que entendía el arte, que gustaba de él; eran seres de sweater, de rebozo, que olvidaban sus problemas para aplaudir una de las más selectas obras del repertorio clásico universal".[955]

Del 2 al 20 de enero de 1976 la CND hizo la gira por el Bajío mencionada arriba, con el mismo repertorio presentado en el Teatro de la Danza dos meses antes. Actuó en las ciudades de Aguascalientes, León, San Luis Potosí, Irapuato, Guanajuato y Querétaro; fue muy bien recibida por el público y los bailarines vivieron "experiencias de intenso calor humano, de indudable comunicación y compenetración público-artista".[956]

Esa gira, según Elizabeth Pérez, era resultado de "la dedicación de un hombre, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo", "esforzado y laborioso promotor del ballet en México". Escribió que "la gratitud de los bailarines por su labor es palpable", pues gracias a la asesoría cubana abría "nuevas puertas a todos" y seguridad; ya no tendrían que recurrir a otros ámbitos, "no más cabarets, no más incertidumbre sobre si habrá o no dinero, no más mediocridad ni desorganización".[957]

A principios de 1976 la Comisión Artística de la CND y Vázquez Araujo le escribieron una carta de agradecimiento a Alicia Alonso, por el equipo de trabajo que durante cuatro meses había colaborado con la compañía mexicana. Decían que habían estimulado a los bailarines, captado los problemas de la compañía y ayudado a solucionarlos. En esas fechas, luego de sus funciones en provincia, daban por terminada la primera etapa de la reestructuración y asesoría cubana, y evaluaban positivamente a la compañía en términos técnicos y artísticos, de disciplina e interés individual y colectivo, "producto obvio de la labor realizada por cada uno de los miembros de la delegación de Cuba".[958]

---

[954] Nota de agradecimiento de Esther Zuno de Echeverría a Felipe Segura, México, 8 de diciembre de 1975.
[955] "Vibra el Ballet entre olor a cebolla", *op. cit*.
[956] Patricia Cardona, "Gran éxito en la provincia de la CND", *op. cit*.
[957] Elizabeth Pérez de García, "El ballet de México", *op.cit*.
[958] Carta de la Comisión Artística de la Compañía Nacional de Danza (Felipe Segura, Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Laura Urdapilleta y Susana Benavides) y Salvador Vázquez Araujo, jefe del Departamento de Danza, a Alicia Alonso,

En medio de toda esta actividad, en el ballet mexicano apareció la muerte: Nelsy Dambre falleció el 6 de febrero de 1976. Apenas tres años antes sus discípulos, que eran casi todos los bailarines mexicanos de ballet y de otras especialidades, le habían organizado un homenaje en el Teatro de Tlatelolco (noviembre de 1973). Desde su llegada a México en los años treinta, Dambre se había constituido en pilar de la danza clásica, además de ser una activa maestra de la compañía oficial y la ADM.[959]

El 7 de febrero se le rindió homenaje en el Teatro de la Danza; sus alumnos hicieron guardia al féretro cubierto de flores; Josefina Lavalle y Laura Urdapilleta dieron discursos. En abril se le hizo triple homenaje: se le dedicó la función inaugural de la CND en su temporada en el Teatro de la Danza, se le puso su nombre al salón 7 de la ADM y se colocó una lápida sobre la tumba de la maestra francesa.[960]

También en febrero de 1976 se desarrolló en el PBA la temporada de la CND para escuelas, con *Coppélia* (la primera función fue en honor de Dambre).[961] Desde ese momento apareció Salvador Vázquez Araujo como director general de la CND, en su calidad de jefe del Departamento de Danza, aunque la Comisión Artística continuó funcionando. Los primeros bailarines fueron Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza y Jorge Cano, además de un artista huésped, el cubano Raúl Bustabad.[962] Las funciones escolares que en ese mes dio la CND, en coordinación con la Dirección General de Educación Media, llevaron a 22 mil asistentes al PBA.[963]

Siguieron funciones en mayo, en Zacatenco del IPN y en el Auditorio Nacional, con los artistas huéspedes cubanos María Luisa López, Denia Hernández y Raúl Bustabad en el elenco. En el programa de mano se incluyeron definiciones didácticas de la danza; bailaron *Las sílfides*, *La balada de la luna y el venado*, *Pas de trois* y *Divertimento* o *Coppélia*.[964] En total hubo 150 mil estudiantes espectadores en el D.F., cantidad que había reunido la CND durante todo 1976.[965]

---

directora del Ballet Nacional de Cuba, con copia para Jorge Pavón del Consejo Nacional de Cultura de Cuba, México, 21 de enero de 1976.

959 Rodolfo Rojas Zea, "„Soy una ratoncita de teatro con zapatillas para bailar‟", en *Excélsior*, México, 18 de noviembre de 1973, p. 2-B.

960 "Homenaje a Madame Dambre", en *Novedades*, México, 27 de abril de 1976, p. 7-C.

961 "La primera", en *Novedades*, México, 11 de febrero de 1976.

962 R. de Burgos, "Pentagrama musical", en *Jueves* de *Excélsior*, México, 19 de febrero de 1976.

963 Álvaro Soriano y Bueno, "Hoy en México", en *Novedades*, México, 8 de marzo de 1976.

964 Angelina Camargo, "El mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 14 de marzo de 1976, y Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, XL Aniversario del IPN, Auditorio de Zacatenco, México, 15 a 17 de marzo de 1976.

965 "Eventos culturales", en *El Nacional*, México, 16 de marzo de 1976.

El propósito de este tipo de presentaciones para niños y estudiantes, muy común en la CND, era formar un público para la danza y, al mismo tiempo, promover esa actividad entre la población infantil y juvenil. El Departamento de Danza del INBA impulsó en el suplemento *Mi Periodiquito* una sección de danza, en que se publicaban artículos sobre la ADM, el Taller Coreográfico, el significado de ser bailarín, la danza clásica y contemporánea, la música y otros temas,[966] además de una sección dedicada a la danza en el noticiario infantil *Para niños y similares*, que transmitía el Canal 2.[967]

Después la CND se fue de gira a Xalapa, Saltillo, Mexicali y Tijuana, acompañando al presidente Echeverría.[968]

A más de un año de distancia de la entrevista en que Susana Benavides había expresado su decepción por el trabajo que se realizaba en México y su emoción por el que había desarrollado en Cuba, las cosas habían cambiado radicalmente. A principios de 1976 estaba entusiasmada y veía la posibilidad real de un desarrollo de la danza mexicana. Sobre la gira por provincia, dijo que en quince años de trabajo "nunca hubo tal profesionalismo, tal disciplina, y lo atribuyo a que ahora los bailarines están motivados y ven que tienen un futuro, una meta por la cual esforzarse". En otro momento, declaró, les hubiera recomendado a los bailarines que se fueran del país, pero con la asesoría cubana "es lo mismo quedarse aquí, se aprende lo mismo que en Cuba", cuya escuela tenía una calidad comprobada. Igual que un año antes, seguía pensando que Alicia Alonso era la bailarina ideal, por su "técnica, virtuosismo, sensibilidad y dureza si el drama lo requiere".[969]

La bailarina y maestra Rosa Bracho cuestionaba los alcances de la asesoría cubana: debía ir más allá de la CND y la ADM, decía. Antes de partir a Moscú con una beca para cursar estudios de especialización, en febrero de 1976 afirmó que el contacto con los cubanos sería "definitivo para eliminar las ideas erradas que han campeado durante mucho tiempo en la danza mexicana", pues su trabajo tenía bases científicas. Sin embargo, lo importante era preparar maestros que a su vez

[966] Se publicaron en *Mi Periodiquito* de *Novedades*: de Martha Coda F., "Arte, danza, niños", 21 de marzo de 1976, sobre la ADM y el significado de ser bailarín, y "La danza poética", marzo de 1976, sobre la ADM y la danza moderna; de Mary Name, "Una clase muy activa", 2 de mayo de 1976, sobre la clase de música en la ADM, "En cada niña hay una bailarina", 30 de mayo de 1976, sobre Gloria y Margarita Contreras, y "Academia de la Danza", 17 de julio de 1976; sin autor, "Se solicitan bailarines", 20 de junio de 1976, anunciando las inscripciones para la carrera de bailarín de concierto en la ADM; y de Marie, "Gran desfile de presentación", 4 de julio de 1976.
[967] Esta medida aparece en un plan de trabajo del Área de Difusión del Departamento de Danza del INBA; debía cumplirse en el primer semestre de 1975 e incluía una campaña para niños, otra para madres de familia (artículos en revistas femeninas) y otra para público general (artículos, entrevistas y reportajes en la prensa y medios electrónicos), así como estrategias para publicitar las temporadas de los grupos profesionales dancísticos y las actividades de la ADM. El documento no tiene más datos. Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[968] Currículum de Felipe Segura, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[969] Susana Benavides en Elizabeth Pérez de García, "El ballet de México", *op. cit.*

impartieran clases en todo el país; "si el trabajo se reduce a los pequeños círculos que han dominado nuestro ambiente de danza y el intercambio se reduce al interés por lo teatral, por las próximas funciones, por lo inmediato, entonces ese intercambio va a ser reducido".[970]

Otro cuestionamiento, aunque sin la seriedad del anterior, se publicó en *Novedades*: "Ahora nos salen con que para formar la compañía mexicana de ballet trajeron de asesora a Alicia Alonso"; según el cronista, el ballet mexicano sería "manipulado" desde La Habana y *La danza de los viejitos* se convertiría en *La marcha de los barbones*, con la música de *La Internacional*. Se preguntaba si en México no existía Amalia Hernández, si la consigna del régimen no era dejar de importar tecnología y si lo hecho en México no estaba bien hecho (eslogan de la época). "Sin embargo, a esos marxistas que desvirtúan lo nuestro nadie los califica de malos mexicanos, porque todo es según el color de cristal rojo con que lo miran".[971]

Ajena a estos comentarios, desde Santo Domingo, República Dominicana, Alicia Alonso declaró que era "una satisfacción" el trabajo de los cubanos con México; estaba convencida de que se podría impulsar la creación de una nueva escuela y compañía de danza.[972] En México, en su visita de abril de 1976 para supervisar la asesoría cubana, declaró que Echeverría había elegido a la escuela cubana de ballet para impulsar el ballet mexicano, "ya que es la escuela latina más afín con la forma de bailar en Latinoamérica, por su sentido de línea y ritmo". Se sentía satisfecha por el trabajo de sus maestros en México y aseguró que de ese esfuerzo surgiría "una gran compañía de ballet de México", cuyos integrantes participarían en las funciones del Ballet Nacional de Cuba en el Festival Internacional Cervantino, en mayo.[973]

Ese mismo abril de 1976 la CND tuvo una temporada de dos fines de semana en el Teatro de la Danza, mientras Jorge Lefebre le montaba una nueva obra. El cubano expresó que la CND ya poseía "un nivel de calidad que permite la realización de cualquier idea coreográfica" y que "la danza mexicana se encuentra actualmente en una etapa de formación pero sobre pasos firmes". Para él, en México era posible llegar a configurar una danza con fisonomía y lenguaje propios, a partir del trabajo, tiempo, conocimientos técnicos, intercambio con otras compañías y la "expresividad particular del

[970] Rosa Bracho en Patricia Cardona, "Rosa Bracho. Es necesario preparar profesores de danza", *op*. *cit*.
[971] *Novedades*, México, 25 de abril de 1976, p. 15-C.
[972] Alicia Alonso, "Gran impulso al Ballet Nacional. Convenio entre México y Cuba en marcha", en *El Día*, México, 26 de febrero de 1976, p. 22.
[973] "Alicia Alonso vino a revisar la asesoría que Cuba dará a bailarines mexicanos", en *Excélsior*, México, 10 de abril de 1976, p. 12-B.

pueblo".[974] Hacia finales de abril el cubano, autor de *Edipo rey* y *Salomé*, coreógrafo de los ballets Siglo XX y Wellonie de Bélgica y de la Compañía Nacional de Cuba, todavía no bautizaba la obra que trabajaba con la música *La noche de los mayas*, de Silvestre Revueltas (nombre que finalmente tomaría). Adelantó que giraría en torno del amor, la solidaridad y la impugnación del racismo en la cultura maya; recuperaba un tema indígena, al igual que se hacía en su país, con la investigación sobre las raíces afrocubanas. Lefebre aseguró que el folclor era lo más "rico de un país y nosotros lo tenemos, de ahí nace la danza; un país que no tiene folclor no puede bailar"; era importante recuperar esas manifestaciones populares para componer obras de danza clásica y contemporánea. Con la que estaba creando pretendía que explotara "la técnica clásica de piernas, elabore diferentes formas e inculque un estilo de movimientos de torso, con influencias tanto modernas (de la escuela Graham), como de la *primitive dance* a la manera de Katherine Dunham".[975] Ésta, según Lefebre, había sido la primera coreógrafa en fundir estilos de danza contemporánea y "motivación primitiva". Lefebre asignaba un importante papel al artista: "ubica a los pueblos" al decir "la verdad" en su obra, retomando las "raíces primarias y generadoras de la cultura".[976]

El apoyo para la CND no se reducía a la asesoría cubana; en mayo de 1976 William Dollar trabajó en el remontaje y limpieza de su obra *El combate*, que había montado al Ballet Concierto de México 16 años antes. El coreógrafo fue aceptado por los integrantes de la compañía y consideró que el nivel de éstos permitía "abordar tareas artísticas importantes". Sobre Susana Benavides opinó que era "dueña de una sorprendente naturalidad y de movimiento siempre fácil y musical".[977]

En junio de 1976 la CND reapareció en el PBA precedida de una gran campaña publicitaria. Se anunció una Temporada de Verano en la que se mostraría el trabajo de nueve meses con la asesoría cubana, que había comprendido cincuenta funciones de "adiestramiento escénico" en varias ciudades, ante 70 mil espectadores en total.[978]

Más de veinte bailarines y maestros cubanos "de primer orden" habían trabajado en ese periodo con la CND. En un primer grupo habían estado Aurora Bosch, Clara Carranco, Ofelia González, Pablo Moré y Mirta Plá; en el segundo, Raúl Bustabad, Denia Hernández y María Luisa López; en el tercero,

---

[974] Jorge Lefebre en "El coreógrafo cubano Jorge Lefebre trabaja en la CND", en *Avance*, México, 26 de abril de 1976.
[975] Jorge Lefebre en Armando Ponce, "Jorge Lefebre explica las obras coreográficas que montará aquí", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1976, p. 31-A.
[976] Patricia Cardona, "Jorge Lefebre. La mayor riqueza para un coreógrafo es el folclor del pueblo", en *El Día*, México, 11 de mayo de 1976.
[977] William Dollar en "William Dollar y dos de sus coreografías en la Nacional de Danza", en *Novedades*, México, 7 de mayo de 1976, p. 3-E.
[978] "Se inicia el 17. Temporada de danza en Bellas Artes", en *Diario de México*, México, 9 de junio de 1976.

Nicolás Izquierdo, Jorge Lefebre, Silvia Marichal y Menia Martínez, y en el cuarto, Josefina Méndez, Edmundo Ronquillo, Mercedes Vergara, José Luis Zamorano y Clara Carranco. Además estaba el grupo de metodología cubana, compuesto por Ramona de Saa, Adria González, Mirta Hermida y Karemia Moreno,[979] que continuaba su labor con maestros mexicanos.

Para Vázquez Araujo, "dueño de una gran personalidad",[980] era "impresionante" la labor desarrollada por los maestros invitados; auguró que si seguían ese ritmo, en poco más de un año (tiempo que aún duraría la asesoría, aunque podría prolongarse por dos años más)[981] se podrían crear líneas técnico-artísticas de la tan mencionada escuela latinoamericana de ballet.

Las maestras Josefina Méndez y Clara Carranco hablaron también de la inminente formación de esa escuela, que tomaría características propias en México. Lefebre dijo que la CND había logrado una "penetración colectiva"; Linda Gálvez y Fuentes, de Difusión del Departamento de Danza del INBA, que por primera vez los esfuerzos aislados se habían conjugado en beneficio del desarrollo de la danza, que no acababa en la CND, sino que abarcaba lo formativo y permitiría "la apertura definitiva de la danza hacia el pueblo en general y con el objeto único de quitarle la imagen degradada que tiene en México".

Por su parte, Felipe Segura auguró que la temporada en el PBA colocaría "definitivamente a la compañía ante el público mexicano"; luego de "31 años de ser optimista, creo que ahora los esfuerzos tienen que cuajar, pues muchas personas han trabajado intensamente por esta causa".[982]

El mismo Segura y Laura Urdapilleta recordaron que el apoyo cubano se debía al "decidido empeño que puso el presidente Echeverría para que el convenio cultural que se concertó con México incluyera particularmente el fomento y desarrollo de nuestra danza". Hasta el momento, dijeron, se había logrado "unidad armoniosa de conjunto" en el trabajo de mexicanos y cubanos.[983]

No todos eran optimistas. Manuel Blanco escribió que luego de "largos y penosos años de inactividad" la danza clásica mexicana regresaba a "la palestra", pero repitiendo "vicios y deformaciones del pasado", ahora por culpa de los cubanos.[984]

---

[979] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada de Verano 1976, PBA, México, 18 de junio de 1976.
[980] "Una entrevista. Ingeniero Salvador Vázquez Araujo", en *Diario de México*, México, 10 de junio de 1976.
[981] José de Alba Luna, "Cóctel de presentación de bello ballet *La noche de los mayas*", en *Periférico, Periódico Independiente*, año II, vol. XVI, núm. 379, México, 10 de junio de 1976.
[982] Salvador Vázquez Araujo, Josefina Méndez, Clara Carranco, Jorge Lefebre, Linda Gálvez y Fuentes y Felipe Segura en Armando Ponce, "La temporada de la CND se inaugura el 17 en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 8 de junio de 1976.
[983] "Satisfizo el ensayo final de *La noche de los mayas*, con música de Silvestre Revueltas", en *El Universal*, México, junio de 1976.
[984] Manuel Blanco, "La Compañía Nacional de Danza", en *El Nacional*, México, 8 de junio de 1976.

El debut de la CND fue el 17 de junio, con la asistencia del presidente Echeverría y su esposa; la función fue transmitida en vivo por el Canal 13 de televisión. En el programa de mano un texto de Alicia Alonso se refería al convenio México-Cuba, al esfuerzo de su país por crear elementos técnicos y expresivos propios, a la afinidad de ambos países y su búsqueda de una escuela latinoamericana de ballet, cuyo fin era contribuir "a la historia de la danza como un arte, que sin dejar de tener una proyección universal, hunda sus raíces en nuestras tradiciones y características".

El texto de la CND informaba de que se había recibido en México a un total de 21 bailarines y maestros procedentes de Cuba, quienes habían establecido "un sistema de entrenamiento" y proporcionado "los lineamientos estilísticos" para que la compañía se convirtiera en "un conjunto altamente profesional".

El programa presentado en la función inaugural incluyó *Grand pas de quatre* (versión de Alicia Alonso); *El combate*; *Imágenes* (c. Menia Martínez, m. Debussy), y *La noche de los mayas* (c. Lefebre, m. Revueltas, esc. y vest. Guillermo Barclay). Y el resto de la temporada (20 al 22, 24, 25 y 27 de junio), *Adagio* del segundo acto de *El lago de los cisnes*; *Estudios y preludios* (c. Roland Petit, m. Heitor Villa-Lobos); *La fille mal gardée*; *Esmeralda* (c. Segura, m. Cesare Pugni, vest. Tomás Seixas); *Las sílfides*, *La balada de la luna y el venado*, *Divertimento* y *Coppélia*, además de *Libertad* (c. Adria Velázquez, m. Penderecki, en la que participaron las becarias de la CND en la Escuela de Cubanacán).

Los créditos de la compañía incluyeron al director general, Salvador Vázquez Araujo; Comisión Artística, Felipe Segura, Nellie Happee, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Jorge Cano; asesoría técnica y artística del Ballet Nacional de Cuba y de la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, bajo la dirección de Alicia Alonso.

El elenco estaba encabezado por los primeros bailarines Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Jorge Cano, Francisco Araiza y el rumano Ioan Farkas, quien venía a apoyar al equipo masculino;[985] los primeros solistas Martha Pimentel, Aurelio García y George Roussis; los segundos solistas Jacqueline Fuller, Dianne Gaddy, Claudia Trueba, Isabel Ávalos, Roberto Sánchez y Sygmunt Szostak; los corifeos Carmen Olvera, Jacqueline Farina, Héctor Salcedo y Sergio Vicencio; el cuerpo de baile compuesto por Maclovia Carrión, Elizabeth Anderson, Cecilia Zárate, Martha Bárcenas,

[985] Según el programa de mano, Ioan Farkas estudió durante nueve años en la Academia de Ballet de Rumania; fue bailarín de la Ópera de Cluy desde 1957, tres años después, obtuvo allí la categoría de primer bailarín; de 1960 a 1972 fue maestro de la Academia de Ballet de Cluy; en 1972, maestro de danza y primer bailarín en Klagenfurt, Austria; de 1973 a 1976, primer bailarín de la Ópera de Craz, Austria. Desde mayo de 1976 era primer bailarín de la CND.

Judith Casavechia, Mafalda Cintrón, Beatriz Correa, Cynthia Couttulec, Esperanza Escamilla, Luisa Fernanda, Ingrid Ferrer, Lucero Gómez, Marcela Gutiérrez, Mercedes Limón, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Coral Zayas, Rubén Godínez, Susana Romero, Raúl Santillán y César Gómez; y los suplentes Diana Angelini, Patricia Gómez, Eva de Keijzer, Abimael Aguilar, Juan Mejía, Juan Godínez, Alberto González, Daniel Juárez, Manuel Montes, Daniel Rodríguez, Roberto Sánchez, Luciano Vázquez y Diego Zamora.

Los artistas huéspedes de la temporada eran Alicia Alonso, bailarina absoluta del Ballet Nacional de Cuba; sus primeros bailarines Josefina Méndez y Jorge Esquivel, y los solistas Lázaro Carreño, Clara Carranco, Mercedes Vergara, José Luis Zamorano y Edmundo Ronquillo.

Los maestros titulares de la CND eran Susana Benavides, Jorge Cano, Tulio de la Rosa, Nellie Happee, Felipe Segura y Laura Urdapilleta (aunque los maestros eran los cubanos y los mexicanos observaban sus clases); las pianistas, Alicia Angulo, Juan Carlos Barrera, Juan González Amador y Manuel Maldonado; director de escena, Juan González Amador; encargada de producción, Claudia Trueba; guardarropa, Carmen Segura; asistente general, Juan Manuel Cobos.

En el programa de mano se reprodujeron breves biografías de Alicia Alonso, Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Martha Pimentel, Francisco Araiza, Ioan Farkas, Josefina Méndez y Jorge Esquivel.[986] Toda la música fue grabada, salvo la del *pas de deux* de Alonso y Esquivel, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes.[987]

La noche de gala del debut de la CND se convirtió en un acontecimiento para los círculos cercanos al poder. En una sala llena se ovacionó sobre todo a Alicia Alonso y Jorge Esquivel en *Adagio*. Las secciones de sociales de los diarios se llenaron de notas sobre la asistencia del presidente y su esposa, del gabinete en pleno también con esposas el embajador cubano en México, Fernando López Muciño y el embajador mexicano en Cuba, Celso Delgado. Al concluir la función se entonó el himno nacional y Echeverría felicitó a "la eminente figura de la vida cultural cubana Alicia Alonso por su extraordinaria actuación, así como por su contribución al desarrollo de la danza"; Esther Zuno le entregó una "presea". Echeverría también se refirió a la CND:"tiene una especial importancia porque es uno de los primeros grupos que comparten experiencias y recogen sus frutos al lado de los integrantes del Ballet Nacional de Cuba".[988]

---

[986] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada de Verano 1976, PBA, México, 18 de junio de 1976.
[987] "Danza. Alicia Alonso y su arte incomparable", en *América*, México, 3 de julio de 1976, p. 51.
[988] "Temporada de verano de la CND", en *El Universal*, México, 19 de junio de 1976.

En las crónicas de sociales se criticó la "desagradable" presencia de alguna gente que contrastaba "grandemente con la calidad" de la función,[989] bailarines, estudiantes y un numeroso público interesado en la danza que no pertenecía a las clases altas.

La función se inició con un desfile en el que participaron alumnas de la ADM, becarias de la CND en la Escuela Nacional de Cubanacán, integrantes de la CND y el grupo de primer año de profesional de varones (aquéllos seleccionados en dos orfanatos). Sobre éstos se dijo que hasta hacía seis meses "se encontraban prácticamente marginados de una sociedad que les había negado casi todo"; en la función, esos niños habían sido "estrellas", y luego de ésta, hablaban "como gente importante, se sienten parte de un grupo ya y están aprendiendo a funcionar dentro de él con disciplina".[990]

Como lo había comentado Vázquez Araujo, en el repertorio, reluciente con la revisión y limpieza de los maestros cubanos, se siguieron tres líneas: la tradicional (*Sílfides*, *Lago*, *Fille*, *Coppélia*), el rescate de obras mexicanas (*La balada de la luna y el venado*) y la que expresaba lo contemporáneo (*La noche de los mayas*, *El combate*).

Luego del debut, Patricia Cardona escribió que una mística especial envolvía a la CND gracias al trabajo conjunto de mexicanos y cubanos, y apuntó la responsabilidad de la Comisión Artística y bailarines de la compañía para que los logros "no sean tergiversados por conceptos erróneos respecto a las jerarquías profesionales, el repertorio y otros factores". Llenó de elogios a Alicia Alonso por su actuación en *Lago*, pues no sólo la consideraba una buena bailarina, sino la "ultrasensibilización de una técnica que se torna esencia de un lenguaje". En *Sílfides*, dijo, la CND destacó "por el avance de la conciencia de grupo", la uniformidad y el depurado trabajo, además de la interpretación de los solistas Clara Carranco, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Francisco Araiza.

En cuanto al resonado estreno de *La noche de los mayas*, Cardona opinó que era similar a la danza mexicana de los años cuarenta y cincuenta, cuando se utilizaba la línea que recordaba "los frisos de los templos sagrados" resolviendo "un problema interno (el cuerpo) con formas externas". Esos conceptos plásticos habían sido válidos para el muralismo, pero no para el movimiento, "por el hecho de que no comprendían la mecánica interna de los músculos y articulaciones". Cardona afirmó que Lefebre usaba esos mismos recursos en su obra, "especialmente en la coreografía destinada al cuerpo de ballet, donde la forma es descriptiva, literal, a manera de una decoración prehispánica"; en la de los

[989] Cucú Estévez, "Pleno reconocimiento del primer mandatario, para Alicia Alonso", en *El Heraldo de México*, secc. Sociales, México, 19 de junio de 1976, p. 1.
[990] Magdalena Saldaña, "Veinte huérfanos serán bailarines", *op. cit.*

solistas había hecho una exploración más profunda, "a la altura de su talento", con resultados "mucho más interesantes, más dancísticos, más propios de la combustión interna del cuerpo".[991]

Desde el ensayo presentado a la prensa, Manuel Blanco había aceptado que el talento de Lefebre no estaba a discusión, pero apuntó el "riesgo" de su "línea coreográfica", la cual definía como "cierto tipo de trama danzada o de danza impresionista". Comparó el manejo que hacía del cuerpo de baile con "gimnasia rítmica" ejecutada por "grandes conjuntos sobre la escena", quizá "emparentados" con las composiciones coreográficas para contingentes de deportistas, tan comunes en los países socialistas, como las Espartacadas en Checoslovaquia o los festivales de masas en China Popular.[992]

Por su parte, Armando Ponce escribió que en *La noche de los mayas*, con duración de 40 minutos y para 45 bailarines, Lefebre había expresado "el candor y gracia indígena" de la "sensibilidad prehispánica". La "mítica pareja" protagónica era ejecutada por Martha Pimentel (la Doncella) y Sygmunt Szostak (el Extranjero), quienes al igual que el resto de los bailarines, se movían "con libertad y energía".[993] También Luis Bruno Ruiz se refirió a esa libertad y agregó que, si bien la obra "no nos ubicó en la región ni el espíritu maya", se "salvaba" con el "brillante *adagio*" de Pimentel y Szostak y algunas danzas del cuerpo de baile: "sí, el ballet se salva no pensando precisamente en los mayas, sino en la libertad de las danzas".

Sobre el resto del repertorio, este cronista opinó que para la CND era positiva la nueva organización y que sus bailarines lucían mejor. Así fue en *Sílfides*, tanto solistas como cuerpo de baile; en *Grand pas de quatre*; en *El combate*, donde Urdapilleta "danza con la propiedad del guerrero y la sutileza de la mujer enamorada"; en *Imágenes*, con una danza que mantenía "esa claridad de agua viva" de la música, y sin duda alguna, en el *Adagio* de *Lago*, bailado por Alicia Alonso.[994]

A Alfredo Henares le llamaron la atención tres cosas: el excelente nivel del cuerpo de baile de la CND, la aportación cubana en técnica y disciplina y "coreográficamente creemos que hay en México un campo mil veces más fértil en todos sentidos que lo que los antillanos pueden traer". Opinó que *Sílfides* a nadie le interesaba, aunque permitía ver la belleza de un cuerpo de baile unificado y el "desempeño agradable y de penetrante suavidad plástica" de Dianne Gaddy y Jacqueline Fuller. Los cubanos Josefina Méndez y José Luis Zamorano habían dado "ejemplo de la férrea disciplina en la danza" en *Estudios y preludios*. En cuanto a Urdapilleta y Araiza, "irremediablemente los años" los

---

[991] Patricia Cardona, "Nuevo giro a la danza clásica y neoclásica en nuestro país", en *El Día*, México, 21 de junio de 1976.
[992] Manuel Blanco, "La Compañía Nacional de Danza", *op. cit*.
[993] Armando Ponce, "La temporada de la CND se inaugura el 17 en Bellas Artes", *op. cit*.
[994] Luis Bruno Ruiz, "Primeros resultados del trabajo de Cuba en el ballet mexicano", en *Excélsior*, México, 21 de junio de 1976.

habían afectado; sin embargo, en *La balada de la luna y el venado* la bailarina logró "desenvolverse en algo que perfectamente va con su madurez".

Sobre esta última obra, Henares escribió que no perdía vigencia y se había enriquecido con las zapatillas de punta "y con un concepto que resume arte universalista". Ahí estaban presentes la "imaginación y conocimiento de lo que son las raíces de nuestra mexicanidad". Además, el bailarín George Roussis había bailado El venado "como los grandes", haciendo patente un "increíble avance técnico" y poniéndose a la altura de Urdapilleta. Ésta, "por la fuerza del personaje y las características sumamente modernas de esta danza, hizo una interpretación elegante, sobria y plena de dramatismo, adecuadas al sistema de hoy en esta bailarina".

Henares añadió que Felipe Segura había remontado *Esmeralda* demostrando su dominio sobre "la tradición clásica" y sus lineamientos formales. Ahí Benavides recreaba al personaje principal "con seguridad y sacando momentos de gran belleza"; era una de las pocas bailarinas con "capacidad de comunicación" y cuyas "piernas, manos y gestos están siempre encaminados a producir armonía". En contraste, su compañero Farkas "nos pareció que simplemente no estuvo a la altura y que no tiene con qué estarlo"; además, "le vimos serios problemas con el peso, y por tanto carece de agilidad", comentario que también hizo sobre Francisco Araiza. De nuevo eran señalados los varones por razones de línea y peso.

Henares vio *La noche de los mayas* como un "ejemplo clásico" pero de "cómo no se deben hacer las cosas". Le pareció una "coreografía de inmadurez por desconocimiento", notorio en lo referente a los mayas y a la música empleada. Se había creado "a vapor" y, en consecuencia, era "una serie de pegotes cuya inconsistencia disparaba ante una obra —la de Revueltas— cuyo equilibrio armónico y de forma son patentes". Aseguró que había coreógrafos mexicanos, como Ana Mérida, Felipe Segura, Guillermo Arriaga y otros, "que sí saben lo que son los mayas". Por lo menos, la escenografía y vestuario de Barclay estaban diseñados con la "imaginación y buen gusto a los que nos ha acostumbrado".[995]

Contraria a esas opiniones, Isabel Farfán afirmó que Araiza mostró "destreza y gallardía" en sus intervenciones, luciéndose como un "estupendo bailarín". Sobre los decorados de Barclay dijo que eran "absurdos" e "inspirados en la Edad Media", además de que el vestuario no tenía "ningún motivo plástico que hablara de la suntuaria maya". Sin embargo, coincidió con los demás cronistas en que la CND había tenido grandes avances y en que eran notables la eficacia de las enseñanzas cubanas y la

[995] Alfredo Henares, "La coreografía en México es más fértil que la antillana", en *El Sol de México*, México, 24 de junio de 1976.

asimilación de los bailarines mexicanos. También elogió a Alicia Alonso (a quien se aplaudió "más de quince minutos" por su "arte incomparable")[996] y le pareció "muy espectacular" *La noche de los mayas*, pero sin "nada que se identificara con nuestra raza autóctona, aparte de carecer de dramatismo y de poesía".[997]

Según Pablo Mármol, quien dijo compartir la opinión de muchos otros, *La noche de los mayas* era una obra de "muy mediana calidad" en la que prevalecían cadencias "a lo afro", había excesos e insistencias en la línea de Béjart y el cuerpo de baile aparecía "acartonado y sin creatividad". Por ello, en su opinión la coreografía le quedó "muy chiquita a la música compleja y magnificente de Revueltas".[998]

En el remontaje de *Coppélia* Alicia Alonso había demostrado sus amplios conocimientos del repertorio tradicional y sus grandes dotes de maestra; tomó de la mano "a cada una de las bailarines" y les definió, según Patricia Cardona, "hasta el último movimiento del dedo pequeño del pie izquierdo". Alonso, además, había mostrado cómo abordaba a los clásicos: sin cambiar los movimientos originales ni hacer concesiones de ningún tipo, "aunque sean extremadamente difíciles y tenga que trabajarlos durante semanas enteras. Así contemplaba la honestidad del artista ante una obra y ante sí mismo".[999]

Para Pedro Mármol la temporada de la CND fue un fracaso, pues salvo la noche del debut, no hubo público; las funciones se dieron ante una sala casi vacía.[1000] Sin embargo, el balance tanto de la crítica como de los directivos de la CND fue positivo. El bailarín Francisco Araiza afirmó que acudió numeroso público por la expectación creada sobre los avances de la CND con la asesoría cubana; ese estímulo del público, así como el que dijo que recibían del gobierno mexicano, "nos ha hecho sentir más apoyados y con mayor entusiasmo para dar lo máximo de nuestro arte".[1001]

De igual manera opinó Alicia Alonso, quien felicitó a la compañía mexicana: "tú sabes lo que es preparar a una compañía en ocho meses, cuando se requieren ocho años, simplemente fantástico". Incluso, anunció que la CND participaría en el Festival Internacional de La Habana en el siguiente noviembre.[1002]

---

[996] "Danza. Alicia Alonso y su arte incomparable", *op. cit.*
[997] Isabel Farfán Cano, "Miscelánea musical", en *América*, México, 3 de julio de 1976, p. 64.
[998] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 28 de junio de 1976.
[999] Patricia Cardona, "Semblanza de Alicia Alonso", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 27 de junio de 1976, p. 13.
[1000] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 28 de junio de 1976.
[1001] Francisco Araiza en Angelina Camargo, "Francisco Araiza: una vocación a toda prueba", *op. cit.*
[1002] José Luis Boleaga, "Digna compañía de danza tienen en México: Alicia Alonso", en *El Nacional*, México, 22 de junio de 1976.

Al final de la temporada resurgieron los comentarios contra los cubanos. Otra vez en *Novedades* se publicó que "el colmo del malinchismo" era que bailarines cubanos "fueron traídos, a precio de oro, como asesores (?) de la CND de México. Y como los de Cuba bailan al son que les tocan en Rusia, la Guelaguetza parece una marcha de cosacos del Don".[1003] Lo del "precio de oro", según Felipe Segura, no era cierto en aquellos momentos, pero sí posteriormente, cuando en sus visitas a México los cubanos vivirían "como príncipes asiáticos".[1004]

Además del trabajo con los cubanos, varias bailarinas fueron becadas a la URSS, como Giselle Colás y Carmen Alvarado, integrantes de la CND, quienes regresaron de Moscú hacia mediados de 1976.[1005] Marcela Gutiérrez Lombardo, la primera becaria mexicana que había asistido a la escuela del Ballet Bolshoi, lo había hecho en 1974;[1006] todas ellas, al igual que otras bailarinas (como Rosa Bracho) y estudiantes de la ADM y otras escuelas que habían gozado de esas becas, eran muestra de que se estaban manejando simultáneamente dos posibilidades para formar bailarines y especializarlos.

De hecho, desde 1959 la ADM seguía el sistema inglés en danza clásica, cuyos primeros programas fueron elaborados por Nellie Happee, "con el objeto de unificar la metodología empleada" en el género.[1007] Dentro de la Academia también estaba representada la escuela italiana, seguida por la maestra Sonia Castañeda.[1008] Según Sylvia Ramírez, la importancia de la metodología cubana estribó en la manera como fue impartida. Antes, los maestros mexicanos becados en la URSS también habían traído los programas de esa escuela de ballet, como Rosa Bracho en 1967. No obstante, en el caso de la metodología cubana fue fundamental que los maestros de ese país se establecieran en México durante años y no sólo trajeran programas, sino que los llevaran a la práctica junto con los maestros mexicanos, a quienes asesoraban y evaluaban. Los cubanos hacían especificaciones de aspectos como estructura de la clase, dosificación de ejercicios, nivel gradual de complejidad, combinación de

[1003] Carlos León, "Titirimundi", en *Novedades*, México, 4 de julio de 1976.
[1004] Felipe Segura relató que "A los cubanos se les armó una casa en Las Lomas con piscina, criados, bodega de vino y un refrigerador de tres metros de largo con las carnes más finas del mundo. Los primeros maestros que llegaron eran estupendos, además unos muchachos muy matados; a las seis de la mañana empezaban a trabajar y terminaban a media noche. Todos estábamos encantados con ellos. Después Alicia Alonso empezó a mandar maestros desastrosos. Con el tiempo nos dimos cuenta de que la señora había entendido que le habían regalado la compañía, con todo y bailarines, vestuario, escenografía, repertorio y presupuesto. Además empezó a meter su cuchara en todo y a sacar provecho; ellos vivían como príncipes asiáticos". Felipe Segura en Alejandrina Escudero, *op. cit*., p. 111.
[1005] "Bienvenidas a bailarinas", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1976, p. 9-B.
[1006] Patricia Cardona, "Marcela Gutiérrez Lombardo. Habla la primera becaria mexicana de la Academia del Ballet Bolshoi", *op. cit*.
[1007] Alejandra Ferreiro, *op. cit*., p. 26.
[1008] Nellie Happee en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, CENIDI-Danza, INBA, México, 15 de agosto de 2003, inédita.

ejercicios en función del uso de diferentes músculos, etc. Con esto, ha sostenido Ramírez, la escuela cubana demostró su profundo análisis del movimiento.[1009]

Luego de su temporada en el PBA, la CND se presentó en otras ciudades del país, como Toluca en septiembre de 1976, donde bailó *La noche de los mayas*, *pas de deux* de *Don Quijote* y *La fille mal gardée*, con auspicio del INBA y la Dirección del Patrimonio Cultural y Artístico del gobierno del estado de México.[1010] En octubre la CND regresó al PBA con *El combate*, *Imágenes* y *La fille mal gardée*; dio funciones durante siete días.[1011] En ese mismo mes la compañía estrenó *La casa de Bernarda Alba* que Ana Mérida había creado en 1966 para el BNM, y la coreógrafa remontó *La balada de la luna y el venado* para bailarines cubanos que la presentarían, junto con Urdapilleta, en el Festival Internacional de La Habana en noviembre. También Mérida tenía una opinión favorable del nivel técnico de los bailarines de la CND, gracias a la asesoría cubana; aunque hubiera desacuerdos con las obras de su repertorio, nadie podía negar el nivel técnico alcanzado.[1012]

En octubre y noviembre la CND dio funciones dos fines de semana dentro de la programación del CONACURT en Convivencia Sahagún, y la temporada infantil anual en el Teatro del Bosque (participaciones que hizo como parte del Consejo Nacional de la Danza). En el primer caso el programa estuvo compuesto por *Divertimento*, *Imágenes* y *La noche de los mayas*, y en el segundo, por *Historia del ballet* (montaje coreográfico Alberto Méndez, textos Miguel Cabrera); *Grand pas de quatre*; segundo acto de *Coppélia* (versión Alicia Alonso, diseños López Mancera), segundo acto de *El lago de los cisnes*; *Las sílfides*; *Apollo* (c. Balanchine, m. Stravinsky), y *Juan Calavera* (c. Josefina Lavalle, m. Silvestre Revueltas y Rafael Elizondo, esc. y vest. Raúl Flores Canelo), dentro de los montajes de obras del periodo nacionalista.

Para estas fechas los créditos y elenco de la compañía se mantenían casi iguales, pero el regisserato estaba a cargo de Francisco Serrano, Martha Pimentel ostentaba el nivel de primera bailarina, Ioan Farkas ya no era parte de la compañía y Giselle Colás se había reintegrado, entre otros cambios. Los créditos eran: dirección general de Salvador Vázquez Araujo; Comisión Artística formada por Felipe Segura, Nellie Happee, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Jorge Cano. Los primeros bailarines, Urdapilleta, Benavides, Cano, Francisco Araiza y Martha Pimentel; primeros solistas, Jacqueline Fuller, Aurelio García y George Roussis; segundos solistas, Dianne Gaddy,

[1009] Sylvia Ramírez en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, CENIDI-Danza, INBA, México, 22 de mayo de 1997, inédita.
[1010] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, Toluca, 10 de septiembre de 1976.
[1011] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 587. Las funciones fueron el 8, 20 al 22 y 27 al 29 de octubre de 1976.
[1012] Ana Mérida en María Idalia, "Revive *La casa de Bernarda Alba*, en la coreografía creada por Ana Mérida", *op. cit*.

Claudia Trueba, Giselle Colás, Héctor Salcedo, Roberto Sánchez y Sergio Vicencio; corifeos, Carmen Olvera, Jacqueline Farina, Maclovia Carrión, Elizabeth Anderson y Cecilia Zárate; cuerpo de baile, Diana Angelini, Mafalda Cintrón, Beatriz Correa, Cynthia Couttulenc, Laura Echevarría, Luisa Fernanda, Adriana García, Patricia Gómez, Mercedes Limón, Cecilia Lugo, Marcela Gutiérrez, Noemí Pérez, Patricia Romero, Cristina Mendoza, Renee Segapeli, Coral Zayas, César Gómez, Guillermo Maldonado, Ricardo Rincón, Raúl Santillán y Guillermo Valdez. Los suplentes, Sandra Ayala, Marcela López, Beatriz Juárez, Martha Sepúlveda, Abimael Aguilar y Juan Mejía. Los maestros titulares, Susana Benavides, Jorge Cano, Tulio de la Rosa, Nellie Happee, Felipe Segura y Laura Urdapilleta; pianistas, Juan Carlos Barrera, Juan González Amador y Eduardo Ceceña; dirección de escena, Juan González Amador; encargada de producción, Claudia Trueba; guardarropa, Gloria Campero.[1013]

Simultáneamente a esta temporada, en Cuba se celebraba el V Festival Internacional de Ballet de La Habana, con representantes de 35 países, como Canadá, Cuba, Japón, Colombia, Venezuela, Alemania Democrática, Francia, España, Checoslovaquia, Estados Unidos y México.[1014] Entre el público estaban Galina Ulanova, Alicia Alonso y muchas otras figuras mundiales de la danza:[1015] el ballet mexicano había entrado en el circuito de más alto prestigio internacional.

[1013] Programa de mano de la CND, Consejo Nacional de la Danza, Temporada escolar, Teatro del Bosque, México, 8 de noviembre a 3 de diciembre de 1976.
[1014] Jorge L. Bernard, "El ballet de Latinoamérica en La Habana", en *Excélsior*, México, 2 de enero de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[1015] "V Festival Internacional de Ballet de La Habana", en *El Día*, México, 14 de noviembre de 1976, p. 18-E.

**2. Taller Coreográfico de la UNAM**

En abril de 1975 se informó que el Taller Coreográfico había sido invitado al Festival de Danza Moderna de Estocolmo, que se llevó a cabo en junio. Estaba organizado por la UNESCO y participaban programas de televisión de todo el mundo. El video que representó al Taller fue grabado en Televisa en coordinación con la UNAM y el programa televisivo *Siempre en domingo*, e incluyó las obras *Electrodanzable*, *El mercado*, *Integrales*, *Eioua* e *Isostasia*.[1016]

Desde ese mismo mes hasta julio, el Taller Coreográfico realizó su XI Temporada, los jueves y domingos en el Teatro de Ciudad Universitaria, y los viernes en el Teatro de la Paz. Estrenó tres obras: de Cora Flores, *Collage* (m. popular de los años 70, diseños Kleómenes Stamatiades), y de Gloria Contreras, *Tres* (m. Mario Lavista, diseños Stamatiades) y *Arcana* (m. Edgar Varèse, esc. y diseños Rafael Bonilla). Esta última se estrenó el 4 de mayo en la participación del Taller en el Festival Internacional Cervantino, en el Teatro Principal de la ciudad de Guanajuato.

En su XI Temporada la compañía presentó 26 obras: el estreno de Cora Flores; una de Aurora Agüeria (*Y en el silencio*); tres de Cristina Gallegos (*Cuatro estudios para orquesta*, *Rock* y *Misa*); las 21 restantes eran de Contreras: *El mercado*, *Vitálitas*, *Adagio y fuga*, *La muerte de un cazador*, *A dos*, *Eioua*, *Cantabile*, *Interludia*, *Sinfonía*, *Canticum sacrum*, *8 X Jazz*, *Integrales*, *Jazzotomía*, *Concierto*, *Danzas para mujeres*, *Isostasia*, *Electrodanzable*, *Huapango*, *Allegro* y sus dos estrenos.

Los bailarines eran Marisela Acosta ("con permiso de ausencia"), Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Carlos López Magallón, Julio Martínez y el bailarín invitado Francisco Martínez. Otra artista invitada fue la cantante Nan Redi.

La dirección general era de Gloria Contreras; dirección técnica, Kleómenes C. Stamatiades; asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras; jefe de foro, Mario Ochoa; asistente general, Amado Flores; representante, Jesús Erna; grabaciones, Rodolfo Sánchez Alvarado; fotografía, Miguel Villafañe y Antonio Gutiérrez; voz, Claudio Obregón.

Los patrocinadores eran Jaime Farell, ing. Amerling, Alicia Espinosa, Miguel Villafañe, Margarita C. Beteta y Jesús Serna. Los colaboradores, Ignacio Padilla, Arturo Zamarripa, Ramón Bolívar, Francisco Chávez, Armando Ramos, Antonio Gutiérrez, José Luis Gutiérrez y Jesús Gámez.[1017]

---

[1016] "México estará en el Festival de Danza Moderna", en *Diario de México*, México, 4 de abril de 1975, 2a. secc., p. 6.

[1017] Programa de mano, XI Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, primavera-verano 1975, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria, UNAM, Teatro de la Paz, México, y Teatro Principal, Guanajuato, 3 de abril a 27 de julio 1975.

En todas esas funciones el Taller tenía garantizado llenar los teatros donde se presentaba, por el trabajo de promoción que llevaba a cabo; incluso, en la huelga de maestros de la UNAM, cuando la temporada se canceló, consiguió un promedio de 200 espectadores por función.[1018]

Al cierre de la XI Temporada asistió una multitud al Teatro de Arquitectura, que llevó cuadros, fotografías, esculturas y poemas que fueron expuestas en el vestíbulo. Patricia Cardona escribió sobre las obras presentadas en esa función: *La muerte de un cazador* tenía un acertado efecto visual con la presencia de movimientos animales, aunque le parecía "un poco incoherente" la muerte del cazador (quien después de muerto seguía moviéndose); en *Concierto* hubo deficiencias en la coordinación de los bailarines y la unidad de estilo por la dificultad de la obra, "concebida a través de rasgos muy limpios, cuidadosamente elaborados para crear efectos plásticos de gran calidad"; *Danzas para mujeres* era una "bella coreografía" donde tenían presencia el misticismo y la dignidad humana, y *Arcana* creaba un impacto contrastante con las demás obras, "nos recuerda la angustia citadina, la enfermedad que acarrea todo individuo".[1019]

En septiembre de 1975 se anunció que Gloria Contreras estaba creando una nueva obra, basada en los famosos *Tres sonetos* de Carlos Pellicer, también fuente de la música de Silvestre Revueltas.[1020] No sería para el Taller, sino para el Seminario de Iniciación a la Danza que éste auspiciaba dentro de la UNAM, con sus maestros y alumnos interesados en la danza (estudiantes y trabajadores universitarios). El Seminario se había abierto en 1975 como "resultado de la inquietud y de la acción espontánea de un grupo de estudiantes de la escuela de Arquitectura, parte del público más entusiasta" del Taller;[1021] a finales del año 50 alumnos asistían a sus clases y, ahora, participaban en los montajes que se presentarían por primera vez en diciembre.

De octubre a diciembre el Taller dio su XII Temporada en el Teatro de Arquitectura, con veinte funciones los miércoles y domingos. Estrenó *Divertimento* de Aurora Agüeria (m. Haydn) y *Adagio* de Gloria Contreras (m. Bach), dedicada a la pianista Julieta Villatoro. Repuso 28 obras: una de Cora Flores (*Collage*), una de Agüeria (*Y en el silencio*), tres de Cristina Gallegos (*Cuatro estudios para orquesta*, *Rock* y *Misa*) y 21 de Gloria Contreras (*El mercado*, *Vitálitas, Tres*, *Electrodanzable*, *Sinfonía*, *Cantabile*, *Jazzotomía*, *Canticum sacrum*, *Allegro*, *8 X Jazz*, *Danzas para mujeres*, *Cantos*, *La muerte de un cazador*, *Integrales*, *Eioua*, *A dos*, *Interludia*, *Huapango*, *Isostasia*, *Arcana* y *Adagio*

---

1018 *El Nacional*, México, 10 de julio de 1975, p. 16.
1019 Patricia Cardona, "Con singular éxito cerró su temporada el Ballet Coreográfico de la UNAM", en *El Día*, México, 30 de julio de 1975, p. 16.
1020 Pedro Mármol, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 5 de septiembre de 1975.
1021 Currículum del Taller Coreográfico de la Universidad, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

*y fuga*). Los bailarines fueron los mismos de la temporada pasada; en los créditos ya no apareció Kleómenes Stamatiades y los textos fueron de Fernando Díez de Urdanivia.[1022]

En esta temporada los programas se diseñaron como forro de libro y se imprimieron indicadores de lectura. Lo primero surgió de un comentario de "cierta persona" no simpatizante del Taller, quien había dicho que el único uso de los programas del Taller era como forros, lo que se aceptó.[1023]

Hasta ese momento, el Taller rompía un "récord": daba 110 funciones anuales, con sólo nueve bailarines mexicanos, cinco técnicos y cinco administrativos. Todo con el fin, según dijo Gloria Contreras en una entrevista, de cumplir con una labor social que transmitiera "una razón de vivir", que tuviera utilidad y liberara "el espíritu aunque sea por un instante". Lo importante de la danza era ser un medio para alcanzar felicidad, "en el sentido de encontrar la plenitud vital, la que te da tu plenitud, la que permite trascender, dejar tu soledad y el egoísmo, para que tu sudor le sirva a alguien, como una dádiva".[1024]

Carmen Tapia asistió a una de las primeras funciones de la XII Temporada y luego de constatar el amplio público seguidor del Taller, escribió que Gloria Contreras había "adoptado a esta numerosa familia estudiantil". Sobre *Isostasia* comentó que estaba asociada a "una teoría geológica en que los bailarines expresan en movimiento el equilibrio constante de las masas terrestres"; en *Adagio* se recreaba la escuela clásica en la pureza de los diseños y la música, dando oportunidad a los bailarines de mostrar su virtuosismo, y *Arcana* usaba el movimiento abstracto para expresar las luchas de la humanidad.[1025]

Al definir como neoclásica la nueva obra de Aurora Agüeria, *Divertimento*, Patricia Cardona reflexionó sobre la razón de que el Taller y otros grupos mantuvieran esa línea. Tal vez sería "un homenaje a las culturas del pasado, o que nos dejaron un método científico para entrenar cuerpos como ninguna otra técnica lo ha hecho, pero desarrollando paralelamente un lenguaje propio contemporáneo". Sin embargo, señaló que el neoclasicismo exigía la asimilación de "la técnica centenaria y sabia", y aunque reconocía el admirable y constante trabajo del Taller, afirmó que "quizá sea ahora el momento de dedicarle más tiempo al entrenamiento técnico de los cuerpos a fin de que las

---

[1022] Programa de mano, XII Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, otoño-invierno 1975, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria, UNAM, México, 1 de octubre a 10 de diciembre de 1975.
[1023] Pedro Mármol, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 24 de septiembre de 1975.
[1024] Gloria Contreras en Imelda Tinoco Quintanar, "Arte para México: Gloria Contreras", en *El Nacional*, México, 8 de noviembre de 1975, p. 19-C.
[1025] Carmen Tapia, "*Adagio* en estreno mundial con el Taller Coreográfico", en *El Universal*, México, 19 de noviembre de 1975, 2a. secc., pp. 3 y 6.

mismas coreografías luzcan mejor". Era éste un "requisito básico" para el público fiel que tenía el grupo, y que "necesita ahora no tanto de variedad acumulada como de una calidad que satisfaga por sí misma (como complemento, claro está), de los montajes coreográficos".[1026]

Manuel Blanco escribió que en 1975 el Taller había tenido ocho meses de temporada y cinco estrenos. Sobre la función del Teatro de Arquitectura, opinó que *Collage* de Cora Flores, con el tema de la relación de pareja, era una "obra madura de enormes implicaciones plásticas que se corresponden fielmente con su contenido vivo y actuante". *Arcada* y *Tres* mostraban el "afán de búsqueda y experimentación" de Contreras, que en la segunda intentaba "la integración plena del sonido y el silencio". Mencionó la permanencia lograda por el Seminario de Danza del Taller Coreográfico, la exposición de obras plásticas que montaban en el vestíbulo del teatro "los amigos del Taller" y el fenómeno más sorprendente de todos, la formación de un público propio.[1027]

En enero de 1976 el Taller Coreográfico, como lo había hecho la CND del INBA, fortaleció su trabajo técnico y anunció que estaba revisando la escuela soviética del ballet, "base de su experiencia dancística", gracias al apoyo de la maestra argentina Dora Kriner. Ésta colaboró con el Taller durante ese año, trabajando en los aspectos de la técnica dancística y "ajustando las obras clásicas" del grupo.[1028]

Al parecer, el Taller no estaba interesado en el Consejo Nacional de Danza; incluso, en enero de 1976 Contreras declaró que el logro más importante del grupo en el año anterior había sido integrarse como miembro activo del Consejo Internacional de Danza con sede en París,[1029] muy alejado de las discusiones que los integrantes del campo dancístico mexicano sostenían en el Teatro de la Danza.

De febrero a abril de 1976 el Taller dio su XIII Temporada en el Teatro de Arquitectura con funciones los miércoles y domingos de cada semana. Se estrenaron dos obras: *Solo* de Cristina Gallegos (m. Miguel Bernal Jiménez) y *Kanon para tres* de Cora Flores (m. Johann Pachelbell), y se repusieron 27: *La muerte de un cazador*, *Y en el silencio*, *Eioua*, *Adagio y allegro*, *El mercado*, *Isostasia*, *Danzas para mujeres*, *Adagio y fuga*, *Divertimento*, *Interludia*, *Vitálitas*, *Collage*, *Rock*, *Sinfonía*, *Integrales*, *Cantabile*, *8 X Jazz*, *A dos*, *Canticum sacrum*, *Concierto*, *Misa*, *Jazzotomía*, *Huapango*, *Electrodanzable*, *Arcana*, *Tres* y *Cuatro estudios para orquesta*.

---

[1026] Patricia Cardona, "El trabajo constante y esforzado del Taller Coreográfico de la Universidad", en *El Día*, México, 2 de diciembre de 1975, p. 15-C.
[1027] Manuel Blanco, "Taller Coreográfico: balance de un año", en *El Nacional*, México, 9 de diciembre de 1975, p. 17-C.
[1028] "Técnica soviética de la danza en la UNAM", en *El Universal*, México, 23 de enero de 1976.
[1029] Virginia Llarena, "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 29 de enero de 1976, p. 4-D.

En medio de su XIII Temporada el Taller dio una función en Querétaro, invitado por la Universidad Autónoma del estado. Ante un público mayoritariamente universitario, los bailarines se desempeñaron "como nunca", bajo el ojo de Dora Kriner.[1030] Luego siguieron más de 50 funciones en Zitácuaro, Puebla, Ciudad Sahagún, San Luis Potosí, El Mante y Taxco.

Los integrantes y artistas invitados fueron los mismos de la XII Temporada, salvo Jorge Suárez, que se incorporó como huésped. Aparecieron en los créditos técnicos Amado Flores, coordinador general; Jorge Solares, mantenimiento técnico; José Luis Soto, iluminación; Rodolfo Sánchez Alvarado, grabaciones, y Federico Chao, promoción y audiovisual. Este último antecedía a las funciones del Taller y se proyectaba con fines didácticos, para tratar de dar "al neófito una semblanza de lo que va a presenciar y algo sobre el compositor y el tipo de movimiento que se usó para ajustarse a su música".[1031]

Los patrocinadores eran Jaime Farell, ing. Amerling, Alicia Espinosa y Margarita C. Beteta; los colaboradores, Silvestre Cárdenas, Arturo G. Zamarripa, Ignacio Padilla, Francisco Chávez, Ramón Bolívar, Marco Antonio Silva, Mario Larrondo, Pablo Chico y Elaine Weber.[1032]

Luego de la función inaugural de la XIII Temporada en Ciudad Universitaria, siguiendo la costumbre ya establecida, Gloria Contreras dialogó con el público e invitó a artistas e intelectuales a acercarse al Taller, pues salvo Carlos Pellicer, "no conocen nuestro trabajo". Explicó que "nosotros no entretenemos a la gente, la ponemos a pensar", y que después de más de cinco años regresaban a la técnica, por lo que Dora Krimer estaba con ellos. Contreras ratificó su adherencia a la escuela rusa y anunció que esa temporada era "para meditar, para reconocerse".[1033]

Manuel Blanco opinó que *Collage* crecía "con cada puesta en escena" y cobraba mayor vigencia.[1034] En cuanto al estreno de la misma coreógrafa, *Kanon para tres*, sostuvo que Cora Flores demostraba su gran talento y "hondo dramatismo"; su obra tenía "proposiciones precisas" y "la sencillez (no simplicidad) de sus movimientos, la frescura y fluencia de su danza" atraían al público de

[1030] Manuel Blanco, "En el Teatro del IMSS. La danza del Taller Coreográfico en Querétaro", en *El Nacional*, México, 1 de marzo de 1973, p. 15.
[1031] Ricardo Castillo Mireles, "Rock, jazz y clásico en el Taller Coreográfico de la UNAM", en *El Sol de México*, México, 1 de marzo de 1976, p. 9-A.
[1032] Programa de mano, XIII Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, primavera 1976, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria, UNAM, México, 1 de febrero a 28 de abril de 1976.
[1033] Armando Ponce, "Gloria Contreras llama a los intelectuales a conocer la obra cultural de la UNAM", en *Excélsior*, México, 6 de febrero de 1976.
[1034] Manuel Blanco, "Temas y subtemas. Cora Flores: danza y erotismo", en *El Nacional*, México, 16 de febrero de 1976, p. 15.

inmediato.[1035] Por su parte, Patricia Cardona escribió que por su larga trayectoria en la danza, Flores tenía "independencia ante el estilo imperante del grupo a la hora de manejar el movimiento"; *Kanon para tres* era diferente a las otras obras del repertorio, porque había sido "más fuerte el impulso interior de la artista que la influencia lógica y natural" de Gloria Contreras sobre las coreógrafas del grupo. En cambio, Aurora Agüeria y Cristina Gallegos, según Cardona, mostraban en sus obras gran afinidad con la directora del Taller.[1036]

Después de reconocer los profundos conocimientos musicales de Gloria Contreras, Ricardo Castillo afirmó que *Rock* de Cristina Gallegos entraba en un terreno "peligroso", porque utilizaba un material muy conocido por el público. La coreógrafa no lograba "sobrepasar el conocimiento de esa música que tanto impacto tiene en las conciencias de hoy día. Si se fuera a juzgar el montaje de *Rock* por los cánones de „la onda gruesa", definitivamente la coreografía de Gallegos es „fresa". Y si se juzgare por los de la danza clásica, es comercial". En general, consideró que los bailarines cumplían eficientemente con la ejecución de todas las obras, "pero queda la idea de que el bailarín que se especializa es por siempre el mejor".[1037]

Patricia Cardona comentó sobre uno de los programas presentados por el Taller que "aunque muchas veces técnica y estéticamente" las obras de Contreras podían tener "deficiencias, no dejan de abordar al espectador en su capacidad emotiva, síquica o intelectual". Para Cardona, *Canticum sacrum* era "una de las obras mejor realizadas" del repertorio del Taller, junto con *Danzas para mujeres*; la primera, "obra sólida, bien estructurada y directa", era una "emulación dancística de las catedrales góticas que convive o contiene en sus entrañas la problemática de la vida de los hombres". En cambio, *8 X Jazz* era "descriptiva, frívola, divertida y nos fue difícil acomodarnos a ella, especialmente cuando conocemos a una Gloria mística o angustiada, o si no simplemente clásica, de movimientos puros, marcando la musicalidad de la partitura". *Solo* de Cristina Gallegos era una obra "de bella poesía neoclásica transmitida con intensidad y sentimiento" que le daba la oportunidad a la creadora de bailar desplegando "su gracia y soltura, su sentido de hilar movimientos en armonía y contraste"; sin embargo, "la sencillez y naturalidad" de la danza era opacada por "gestos amanerados" que podían caer en "una concepción anticuada del movimiento, como es pasarse la mano por el cabello como lo hacían las divas del cine mudo". Cardona opinó que en general las obras presentadas por el Taller

---

[1035] Manuel Blanco, "Cora Flores: la madurez creativa", en *El Nacional*, México, 30 de abril de 1976, p. 12-C.
[1036] Patricia Cardona, "El Taller Coreográfico de la Universidad celebró con gran función su quinto aniversario", en *El Día*, México, 28 de abril de 1976, p. 10-C.
[1037] Ricardo Castillo Mireles, "Rock, jazz y clásico en el Taller Coreográfico de la UNAM", *op.cit*.

requerían mayor limpieza y precisión, aunque reconoció la mejoría en ese aspecto; también le pareció que los bailarines debían cambiar de estilo, según lo requiriera cada obra.[1038]

Para Manuel Blanco, Gallegos era una gran bailarina, "es ante todo el movimiento y la musicalidad". Sin que su obra *Solo* tuviera grandes complejidades de composición, mostraba "originalidad de movimientos y humanidad entera entregada en el curso de cada interpretación, búsqueda de una nueva expresividad a partir de un lenguaje que se nutre de las enseñanzas académicas, de la fluidez modernista y de las experiencias en el manejo de su cuerpo".[1039]

En febrero de 1976 se reiniciaron las actividades del Seminario del Taller Coreográfico, con cursos de contrología, pantomima y danza clásica, para los cuales no era obligatorio ser universitario.[1040] También se lanzó la convocatoria para el concurso "Mejor reportaje gráfico sobre el Taller", otra estrategia publicitaria y un medio para vincularse con la comunidad artística y de seguidores del grupo. El propósito era publicar un libro con las fotografías participantes; los ganadores se adjudicarían un premio de quince mil pesos, donado por Miguel Alemán Valdés, de la Fundación Cultural Televisa; y dos de diez mil pesos, donados por Antonio Ariza, de la Casa Domecq. Junto con la convocatoria se presentaron un audiovisual sobre el Taller y el estreno de Cristina Gallegos, y se anunció el comienzo de la formación de una biblioteca, inaugurada con el regalo de Kriner, de su propio libro.[1041]

En la función de clausura de la XIII Temporada del Taller se festejaron los cinco años de vida del grupo, motivo por el cual se montó una exposición de pintura, dibujo, cartel, fotografía y poesía sobre éste. Llegó el mariachi, el foro se llenó de flores y hubo ovaciones para el grupo, la maestra Kriner y la tramoya del teatro.

Con esa celebración Manuel Blanco recordó las duras condiciones que enfrentó Gloria Contreras en los inicios del Taller, pues "hubo que improvisarlo todo, conseguir un local, buscar un teatro, desempolvar antiguos vestuarios, hacer una intensa labor de difusión en la prensa y entre los estudiantes universitarios". Sobre el resultado conseguido en este último aspecto, que para todos los cronistas era uno de los logros más importantes del Taller, Blanco festejó que hubiera surgido "un público nuevo y numeroso" que se apropiaba de "nuevas experiencias vitales. El Teatro de

[1038] Patricia Cardona, "Nuevas coreografías del Taller de la Universidad", en *El Día*, México, 5 de marzo de 1976, p. 19-C.
[1039] Manuel Blanco, "Cristina Gallegos: movimiento y poesía", en *El Nacional*, México, 5 de marzo de 1976, p. 19.
[1040] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 12 de febrero de 1976, p. 15.
[1041] Ricardo Rondón S., "Concurso fotográfico de ballet", en *Novedades*, México, 3 de marzo de 1976, p. 2-C.

Arquitectura es ahora los miércoles y domingos un teatro lleno, con un público que participa, discute y cuestiona y que, en parte, se incorpora al ejercicio de la danza", mediante el Seminario del Taller.[1042]

Como parte de los festejos de su quinto aniversario, el Taller actuó en el Teatro del BFM y Gloria Contreras recibió otro reconocimiento, de Douglas Blair Turnbaugh, presidente del American Institute of Choreology, Inc., con sede en Nueva York. Blair estaba en México para firmar un contrato con la UNAM y coeditar "el primer libro de danza en la historia de este arte". El tema sería Gloria Contreras y su obra, que sería anotada con el sistema Benesh por Richard Holden y Jeanne Cole. El libro sería "único" por ser el primero en contener una obra con su partitura dancística y musical, para que pudiera reproducirse; además, podrían establecerse derechos de autor de la coreógrafa, que todavía carecían de protección legal. Según Blair Turnbaugh, Contreras sería la primera coreógrafa en el mundo "cuya obra esté a disposición de cualquier compañía; será también la primera mexicana y la primera mujer". La había elegido porque la conocía desde tiempo atrás (del Joffrey Ballet en Nueva York), su obra era internacionalmente conocida y contaba con el apoyo de la UNAM. La Universidad se encargaría de la edición bilingüe (inglés y español), que estaría lista antes de concluir el año.[1043] Sin embargo, sin que se conozca la causa, el proyecto se frustró.[1044]

En julio el Taller abrió su XIV Temporada de Verano-Otoño 76, que tuvo 19 funciones en total, los miércoles y domingos de julio a septiembre en el Teatro de Arquitectura. El estreno de la temporada fue *Hora de junio* de Gloria Contreras (la misma que en diciembre pasado había estrenado el Seminario, basada en la poesía de Pellicer, con música de Revueltas y que coincidentemente tenía el mismo nombre, texto y autor de la música de la obra que Waldeen estrenó en 1959). Las reposiciones fueron *Eioua*, *Adagio y allegro*, *El mercado*, *Isostasia*, *Danzas para mujeres*, *Adagio y fuga*, *Interludia*, *8 X Jazz*, *A dos*, *Jazzotomía*, *Tres*, *Huapango*, *Sinfonía*, *Integrales*, *Vitálitas*, *Canticum sacrum*, *Cantabile*, *La muerte de un cazador*, *Electrodanzable* y *Arcana* de Contreras; *Cuatro estudios para orquesta*, *Rock*, *Misa* y *Solo* de Cristina Gallegos; *Y en el silencio* y *Divertimento* de Aurora Agüeria, y *Collage* y *Kanon a tres* de Cora Flores.

Los integrantes del Taller eran: directora general, Gloria Contreras; representante, Luis Eduardo Porras Marín; asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras; los bailarines Marisela Acosta, Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores,

---

[1042] Manuel Blanco, "Gloria Contreras. Nueva tradición de la danza", en *El Nacional*, México, 23 de abril de 1976, p. 19.
[1043] Manuel Blanco, "Douglas Blair Turnbaugh. Se editará en México el primer libro de danza", en *El Nacional*, México, 28 de abril de 1976, p. 15-C.
[1044] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., p. 53.

Cristina Gallegos (con licencia), Carlos López Magallón, Julio Martínez y la aprendiz Cecilia Múzquiz; los artistas invitados, Carlos Pellicer, Francisco Martínez, Nan Redi y Jorge Suárez; la maestra invitada, Dora Kriner. Coordinador general, Amado Flores; jefe de foro, Jorge Solares; iluminación y audiovisuales, Federico Chao; grabaciones, Rodolfo Sánchez Alvarado; voz, Claudio Obregón; textos, Fernando Díez de Urdanivia y Manuel Blanco; secretaria, María Eugenia Ortega; asistentes de promoción, Silvestre Cárdenas y Arturo G. Zamarripa. Los patrocinadores, Jaime Farell, Alicia Espinoza y Margarita C. Beteta; asesores, Elaine Weber, Enrique Figueroa, Fernando Díez de Urdanivia, Enrique Yánez y Pedro Parachini; colaboradores, Mario Larrondo, Pablo Chico, Marco Antonio Silva, Ignacio Padilla, Ramón Bolívar, Francisco Chávez, Montserrat García y Seminario de Iniciación de la Danza de la UNAM.[1045]

Al comenzar la XIV Temporada se dieron los resultados del concurso de fotografía del Taller. El premio de quince mil pesos al mejor reportaje fotográfico sobre el grupo lo ganó Fernando Maldonado, con más de doscientas fotos; los dos segundos lugares los obtuvieron Augusto Vázquez y Mario Alejandro Aguilera Velázquez, con diez mil pesos para cada uno; y se dieron diez diplomas a finalistas, como Antonio Zúñiga y Mario Alejandro Carrillo Lluvianos. El jurado que evaluó el material fueron el director general de Difusión Cultural de la UNAM Diego Valadés, Carlos Pellicer, Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Amalia Hernández, Dora Kriner y Vicente Rojo. Con ese material se montaron varias exposiciones en el teatro.[1046]

En junio y julio de 1976 el Taller participó en Convivencia Sahagún con el CONACURT; en agosto presentó su Seminario de Iniciación en Ciudad Universitaria, donde estrenó *Banum* de Cristina Gallegos (m. Kabelac); en octubre, una vez concluida la XIV Temporada, se presentó en el Auditorio del INFONAVIT con *Sinfonía*, *Isostasia*, *Solo* y *Danzas para mujeres*.[1047]

En diciembre de 1976 el Taller cerró sus actividades anuales con una presentación de su Seminario, con *Continuum* y *Hora de junio* (voz Marco Antonio Silva) de Gloria Contreras; *La catedral sumergida* (m. Debussy) y *Preludios* (m. Chopin) de Margarita Contreras; *Banum* de Cristina Gallegos; *Mobile* de la alumna del Seminario Ingrid Audirac (m. Pierre Henry, diseños Rafael Bonilla, estudiante del CUEC), y *Variaciones* de la maestra del Seminario Montserrat García (m. Roberto Limón, estudiante de la UNAM).[1048]

---

[1045] Programa de mano, XIV Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, verano-otoño 1976, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria, UNAM, México, 7 de julio a 12 de septiembre de 1976.
[1046] Ramón Oviero, "Fotografía. Concurso del Taller Coreográfico", en *El Nacional*, México, 2 de julio de 1976, p. 23.
[1047] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 20 de octubre de 1976, p. 17-C.
[1048] "Finalizó la temporada de ballet que dirige Gloria Contreras", en *Excélsior*, México, 2 de diciembre de 1976, p. 2-B.

Según Manuel Blanco, el distintivo de *Banum*, al igual que el resto de las obras de Gallegos, era el movimiento, pues "más que estructuras" trabajaba las "formas, un ritmo intenso, vivacidad, destrucción de la rigidez, como un juego constante entre el movimiento y aquello que lo confirma, lo vuelve más real: el reposo".[1049]

En total, durante 1976 el Taller Coreográfico de la UNAM tuvo dos temporadas universitarias, 64 funciones, cinco exposiciones fotográficas y pictóricas, un primer concurso nacional fotográfico sobre danza (material con el que se publicaría el libro diseñado por Vicente Rojo *Cinco años de trabajo del Taller Coreográfico*, con textos de escritores, poetas y críticos), nueve audiovisuales, dos libros sobre danza,[1050] un curso intensivo de técnica rusa impartido por Dora Kriner durante cinco meses, presentación de 37 obras de repertorio en foros del D.F. y giras por Querétaro, Puebla, Hidalgo y Michoacán; cinco programas de televisión; 60 alumnos inscritos en el Seminario que presentaron dos programas y siete obras con colaboración de músicos, pintores y actores, y estreno de nueve obras: *Hora de junio* y *Continuum* de Gloria Contreras, *Solo* y *Banum* de Cristina Gallegos, *Kanon a tres* de Cora Flores, *Variaciones* de Montserrat García, *Mobile* de Ingrid Audirac y *Preludios* y *La catedral sumergida* de Margarita Contreras.[1051]

### 3. Taller de Danza Espacios

En 1974, un año después de haberse separado del Ballet Clásico de México, Sonia Castañeda y Francisco Martínez presentaron su Taller Espacios. Había sido fundado por Helena Jordán como el grupo representativo de danza contemporánea del IPN, cuando era coordinadora de Danza del Departamento de Difusión Cultural del Politécnico.

Castañeda y Jordán habían trabajado juntas en los años cincuenta, como integrantes del Taller de Danza del IMSS fundado en 1957 dentro de este Instituto, donde ambas eran funcionarias (Jordán, coordinadora de Danza del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación; Castañeda, coordinadora de Danza Clásica). Esa cercanía y su coincidencia en el interés por impulsar al Taller del IPN las vincularon profesionalmente de nuevo.

---

1049 Manuel Blanco, "*Banum*: aventura del movimiento", en *El Nacional*, México, 27 de agosto de 1976, p. 21-C.

1050 Uno de los libros fue el editado por el coreógrafo Richard Holden, *Dos danzas de Gloria Contreras*, con especificaciones de movimientos (notación Benesh), música, diseño, iluminación y vestuario de *Huapango* y *Danzas para mujeres*.

1051 Luis Bruno Ruiz, "Gran actividad del Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 29 de diciembre de 1976, p. 6-B.

Con Castañeda y Martínez en Espacios, la línea del grupo cambió radicalmente. Lo enfocaron hacia la danza clásica, porque ambos maestros de la ADM lo conformaron con sus alumnas más avanzadas de esa escuela. Además, Jordán se separó del grupo porque fue a Europa a estudiar.[1052]

Los objetivos que se planteó el Taller Espacios eran elevar el "nivel cultural y sensibilización artística por medio de la danza"; crear medios de difusión de la danza para llevarla a la población en general "haciéndola partícipe de un arte que hasta ahora sigue siendo exclusivo de algunas minorías"; hacer conscientes a las instituciones públicas y privadas de "la bondad de la danza como medio educativo", y "superar la ejecución profesional del bailarín desde el punto de vista de su gran responsabilidad social y no meramente como „virtuoso‟ y ajeno a nuestras necesidades educativas". Sería un taller abierto a los profesionales, en el que podrían "realizar sus inquietudes artísticas y sociales", completar la formación profesional de bailarines y estudiantes (pues tenía su escuela) e integrar un equipo multidisciplinario de artistas.

Se presentó por primera vez en julio de 1973, en el Teatro del BFM, y luego, en la Escuela de Teatro de la Ciudad de Puebla y en el Teatro Legaria del IMSS, en la ciudad de México. De septiembre a diciembre de ese mismo año el Taller participó en la Temporada Otoño-Invierno en los teatros de la Unidad Tlatelolco (Antonio Caso y 5 de Mayo), y en diciembre, en el Centro Universitario Cultural. En marzo del siguiente año regresó al Teatro del BFM y al IPN; en abril actuó en la Temporada de Danza del IPN.[1053]

En mayo y junio de 1974 el Taller Espacios, bajo la dirección de Castañeda y Martínez, volvió a actuar en los teatros de la Unidad Tlatelolco. En el Teatro 5 de Mayo presentó su programa *Panorama histórico de la danza*, compuesto por pequeñas obras sobre el desarrollo dancístico hasta llegar al Romanticismo, con la escenificación del *Grand pas de quatre* y la obra *8 X 13* de los directores (m. Brahms), como ejemplo del ballet neoclásico. En el recorrido se interpretaba música muy diversa: tambores pigmeos, reclamos de caza, invocación a Kali, Giraul de Borneilh, anónima del siglo XIV, Jean Tabouret, Hans Leo Hassler, Haendel, Jean-Baptiste Lully y Cesare Pugni. La coreografía era de Helena Jordán y Sonia Castañeda; en el piano estaba Guadalupe O. de Fernández; flauta, José Luis Fernández; tambor, Sara Fernández.

---

[1052] Rosa María Roffiel, "Los artistas deben hacer causa común para que la danza sea importante", en *Excélsior*, México, 3 de abril de 1976, pp. 1-C y 2-C.
[1053] Currículum del Taller de Danza Espacios, México, 1 de abril de 1976, mecanografiado.

El segundo programa se compuso de *Cantos de renovación* (m. indostánica) y *Elegía*. *A la memoria de José Limón* (m. Lontano, esc. Santos Balmori), ambas de Helena Jordán; *Grand pas de quatre* y el estreno *Concierto* de Nellie Happee (m. Tomasso Albinoni).

En el grupo estaban los bailarines Sonia Castañeda, Francisco Martínez, Mariano García, Carmen Alvarado, Maritza Arredondo, Ana Bernal, Cecilia Bueno, Giselle Colás, Bijou Fernández, Gigi Fernández, Malena Domínguez (quien posteriormente se incorporaría al Dance Theatre de Harlem), Caridad García, Mercedes Grimaldo, Blanca Gómez, Solange Lucio, Rosa María Martínez, Verónica Medina, Patricia Montelongo, Angelina Morales, Mónica Pizano, Elba Rodríguez, Beatriz Savorit y Adriana Videgaray. La dirección de escena era de Juan González Amador; escenografía, Santos Balmori; relaciones públicas, Ruth de Velasco; representante, José María Bernal.[1054]

En septiembre, ahora como Ballet Espacios y bajo la dirección de Sonia Castañeda, se presentó en la Unidad Cultural Zacatenco del IPN con *Panorama histórico de la danza*, *Época romántica* y *Ejemplo neoclásico*. Participaron 17 bailarines, de los cuales eran nuevos Silvia Brown, Patricia Corona y Patricia Flores, además del actor huésped Javier Ximénez.[1055]

De agosto a diciembre de 1974 y marzo y abril de 1975, el grupo dio numerosas funciones dentro de las actividades programadas por el Departamento de Promoción Cultural de los Servicios Sociales del DDF; visitó todas las delegaciones de la ciudad y actuó en foros como la Plaza de la Constitución y la Plaza del Senado de la República. En marzo y junio tuvo temporadas con el IPN y de mayo a junio en el PBA, con la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México.

El Taller de Danza Espacios participó muy activamente en el programa "Arte en las Delegaciones" del DDF; en junio de 1975, entre otros espectáculos, se presentó en el Parque de los Venados de la delegación Benito Juárez, con el segundo acto de *El lago de los cisnes*, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional Obrera. El grupo tenía como bailarines a ambos directores, además de Mariano García, Ana Bernal, Érika Cota, Malena Domínguez, Caridad García, Belinda Gómez, Rosa Martínez, Patricia Montelongo, Angelina Morales, Mónica Pizano, Elba Rodríguez y Norma Zubirán.[1056] Dentro del mismo programa del DDF el Taller Espacios presentó *Grand pas de quatre* en la delegación Iztacalco con el mismo elenco, además de Hilda Guzmán y Cristina Mendoza.[1057] La

[1054] Programa de mano del Taller Espacios, Temporada Ballet 1974, Teatro 5 de Mayo, México, 5, 12, 19 y 26 de mayo y 2 de junio de 1974.
[1055] Programa de mano del Ballet Espacios, Unidad Cultural Zacatenco, IPN, México, 9 y 10 de septiembre de 1974.
[1056] Programa de mano del Taller de Danza Espacios, "Arte en las Delegaciones", Parque de los Venados, delegación Benito Juárez, DDF, México, 22 de junio de 1975.
[1057] "Sonia Castañeda y su Ballet en un Festival", en *Novedades*, México, 13 de septiembre de 1975.

colaboración con la Orquesta Sinfónica Obrera continuó hasta mediados de 1976 actuando en las delegaciones de la ciudad.

En diciembre de 1975 el Taller Espacios cumplió cien funciones realizadas en teatros, plazas públicas (incluido el zócalo del D.F.), jardines y universidades. Sus directores declararon que su grupo aspiraba a responder a las necesidades sociales y culturales, que sólo podían solucionar quienes tuvieran "la conciencia social de participar en el desarrollo educativo integral del país" (como lo confirmarían en Convivencia Las Truchas en 1976).

Castañeda y Martínez sostenían que el Taller estaba abierto a todas las técnicas dancísticas y que su interés era formar un equipo multidisciplinario con músicos, actores, escenógrafos, pintores y escritores que compartieran sus objetivos artísticos y sociales. Hasta entonces, además de su propia escuela, Espacios tenía trece obras en su repertorio, de los coreógrafos Helena Jordán, Nellie Happee, Domingo Vera, Fedor Lensky, Graciela Henríquez y los dos directores,[1058] y estaba formado por "18 artistas de base y 15 colaboradores".

Además de su balance de lo logrado, los directores del Taller hablaron sobre sus planes para el siguiente año: más funciones con el DDF, actuaciones con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música, y edición de un anuario de lujo con las funciones de 1975.[1059]

Efectivamente, el 31 de enero de 1976 el Taller Espacios entró en el PBA con la Orquesta de Cámara, pero de la Ciudad de México, dirigida por Miguel Bernal Matus, actuación que se repetiría el 25 de mayo siguiente. En ambos casos el "interesante espectáculo" con música de Albinoni, Saint-Saëns y Mozart, acompañado de la arpista mexicana Martha Beltrán de Cory,[1060] fue estructurado como un concierto didáctico dirigido a público infantil y con explicaciones del conductor "Relamido".[1061] El Taller bailó *Trío* de Nellie Happee, *La muerte del cisne*, *La pequeña serenata* y su programa sobre la historia de la danza.

En el PBA actuaron los directores del Taller, Hilda Guzmán, Carlos Delgadillo, Érika Cota, Malena Domínguez, Caridad García, Belinda Gómez, Patricia Montelongo, Roxana Hammond, Mónica Pizano, Rosa Martínez, Elba Rodríguez y Sheilagh Webster.[1062]

[1058] Luis Bruno Ruiz, "En el Taller Espacios se permiten todas las técnicas", en *Excélsior*, México, 13 de diciembre de 1975, pp. 13-B y 15-B.
[1059] "El Taller de Danza Espacios tiene grandes planes para 1976", en *Cine Mundial*, México, 16 de diciembre de 1975, p. 2.
[1060] "Interesante espectáculo se efectuará en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1976.
[1061] "Relamido y las notitas musicales alegraron a niños en el INBA", en *El Universal*, México, 4 de febrero de 1976, 2a. secc., p. 5.
[1062] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 583.

En marzo y abril Espacios dio tres funciones en el Teatro Hidalgo para celebrar los 25 años de vida profesional de Sonia Castañeda. En esa ocasión la bailarina afirmó que su grupo era una organización privada no lucrativa dedicada al estudio y experimentación coreográfica, surgida de la necesidad que había en el país de una efectiva difusión cultural. En su caso, lo hacían presentando numerosos conciertos didácticos de música y danza.[1063] Su repertorio incluía las obras de Helena Jordán *Ritos de renovación* (m. indostánica), *Persona* (m. Julio Estrada), *Malintzin* (m. Xenakis), *Elegía a José Limón* (m. Liguetti) e *Impromptu* (m. Prokofief); de Nellie Happee, *Dúo* (m. Grieg), *Pequeño concierto* y *Trío* (ambas m. Albinoni); de Domingo Vera, *Pulsaciones* (m. Piazzola); de Sonia Castañeda, *Pedro y el lobo* (m. Prokofief); de Castañeda y Francisco Martínez, *Ocho variaciones* (m. Brahms); las versiones de *Grand pas de quatre* y el segundo acto de *El lago de los cisnes*, y la obra didáctica *Panorama histórico de la danza*. En abril de 1976 los integrantes del grupo eran sus directores, Mariano García, Hilda Guzmán, Érika Cota, Malena Domínguez, Caridad García, Belinda Gómez, Patricia Montelongo, Mónica Pizano, Rosa Martínez, Elba Rodríguez, Norma Zubirán, Rosa Ramírez, Ana Moheno, Yolanda Ruiz, Rosa Castillo y Maritza Valencia, además de los artistas invitados Tomás Seixas y Guillermo Maldonado. Los colaboradores eran Helena Jordán, Santos Balmori, Nellie Happee, Fedor Lensky, Graciela Henríquez, Domingo Vera, Clara Carranco, Aurora Bosch, Juan González Amador, Kleómenes Stamatiades, el jefe de foro Armando Gómez y los directores de orquesta Antonio Rubio, Miguel Bernal, Armando Zayas y Leopoldo Téllez.[1064]

Además, el Taller Espacios desplegó una intensa actividad dentro de los programas del CONACURT Convivencia Sahagún (donde estrenó *Impromptu* de Helena Jordán)[1065] y Convivencia Las Truchas (donde fue el primer y último grupo en participar), dando varias funciones de junio a diciembre en ambos complejos industriales, además de otras en el Congreso del Trabajo y Oaxtepec. Esa participación le valió un importante reconocimiento, que ya se ha mencionado, por su labor social.

En agosto de 1976 el Taller Espacios recibía asesoría de Nellie Happee, Helena Jordán y Santos Balmori; sus integrantes, que cursaban sus estudios de danza con fines profesionales, tenían entre 12 y 18 años de edad y en el Taller se les instruía en "técnica del gesto, danza preclásica, historia de la danza, práctica del maquillaje e historia del vestido y de la música". El grupo había hecho promoción cultural en centros educativos y culturales "con el fin de llevar a donde sea necesario tan

[1063] Gloria Lara, "Sonia Castañeda: una mexicana que cumple 25 años en la danza", en *El Universal*, México, 14 de marzo de 1976, 2a. secc., p. 2.
[1064] Currículum del Taller de Danza Espacios, México, 1 de abril de 1976, mecanografiado.
[1065] "Sonia Castañeda actuará mañana en Cd. Sahagún", en *Cine Mundial*, México, 16 de julio de 1976, p. 2.

difícil arte, conscientes de las necesidades nacionales en este aspecto". Su repertorio estaba compuesto por *Escuela de ballet* (c. Sonia Castañeda, m. Mozart), *La muerte del cisne*, *Grand pas de quatre* y *pas de deux* de *Las sílfides*.[1066]

En octubre el Taller participó de nuevo en el programa Convivencia Sahagún, dentro de las actividades infantiles, con su programa didáctico compuesto por *Breve introducción a la técnica académica* y *Pedro y el lobo* (c. Sonia Castañeda, m. Prokofief, diseños Marcos, esc. Emilio Cerón). Además del elenco estable, participó el bailarín invitado Carlos Delgadillo.[1067]

En diciembre de 1976 Espacios regresó a Convivencia Sahagún y los días 13 y 16 participó otra vez con la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, en el concierto *La música y la danza* en el PBA, con obras referentes a la historia de la danza: *Escuela de ballet* (c. Sonia Castañeda, m. Mozart); *El cisne* (sobre original de Fokine, m. Saint-Saëns); *Recuerdo* de Carlos Delgadillo; *Grand pas de quatre*; *Dúo* (c. Nellie Happee, m. Grieg), y *Sysyphus* (c. Carlos Delgadillo, m. Pink Floyd).[1068]

Con estas funciones, el Taller sumó 160 durante sus tres años de trabajo. Entre sus integrantes en 1976, además de los ya mencionados, estaban Ana Moheno, Rosa María Castillo, Diana Gómez, Alicia Suárez, Jane Mathc, Carmen Cuétara, Xóchitl Cantú, Ixchel Suárez, Ernesto Martínez, Guadalupe Herrera, Mónica Meléndez y Raymundo Rocha.

El esfuerzo que este Taller hizo para sobrevivir fue en especial importante, pues era el único grupo de danza clásica que trabajaba de manera independiente, sin recibir apoyos ni subsidios y con la intención de cumplir una función social. Su permanencia prueba el compromiso de todos sus integrantes, sobre todo de sus directores, y de las posibilidades que se abrieron con la programación de funciones y temporadas por organismos distintos del INBA.

## 4. Danza clásica extranjera

En abril de 1975 bailó en el PBA el Ballet Nacional de Cuba, con Alicia Alonso a la cabeza. Como se señaló, no sólo dio funciones, sino que inició el intercambio con el ballet mexicano, actuó en el Auditorio Nacional e hizo una gira por las ciudades de Xalapa, Guadalajara y Monterrey. Su

[1066] Programa de mano del Taller de Danza Espacios, Teatrón del CONACURT en Guacamayas, Gimnasio del IMSS en Lázaro Cárdenas y Carpa CONACURT en Campamento Obrero número 2 de SICARTSA, "Convivencia Las Truchas", Michoacán, 15 de agosto de 1976.

[1067] Programa de mano del Taller de Danza Espacios, "Convivencia Sahagún", Auditorio SIDENA, CONACURT, Ciudad Sahagún, 9 de octubre de 1976. Los demás bailarines fueron Francisco Martínez, Érika Cota, Malena Domínguez, Caridad García, Belinda Gómez, Patricia Montelongo, Mónica Pizano, Rosa Martínez, Ana Moheno, Xóchitl Cantú, Guadalupe Herrera, Alicia Suárez, Mónica Meléndez, Carmen Cuétara, Ixahel Suárez y Diana Gómez.

[1068] Programa de mano de *La música y la danza*, Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, A.C. y Taller de Danza Espacios, PBA, México, 13 y 16 de diciembre de 1976.

espectáculo fue difundido por la televisión, con comentarios de Felipe Segura y Nellie Happee.[1069] La compañía venía a México gracias al patrocinio de la Presidencia de la República, en coordinación con el INBA y el gobierno de cada estado donde actuó.

El repertorio presentado del 15 al 19 de abril causó gran entusiasmo a público, funcionarios de cultura y críticos; estuvo compuesto por *Grand pas de quatre*, con Josefina Méndez, Ofelia González, Cristina Álvarez y Maria Elena Llorente; *Pas de deux classique* (c. Gsovski, m. Auber), bailado por Mirta Plá y Orlando Salgado; *Edipo Rey* del tan nombrado Jorge Lefebre (m. Leo Vanhurenbeck, diseños Jean-Charles Aimé), con Jorge Esquivel como Edipo y Alicia Alonso como Yocasta; *El lago de los cisnes* en la versión de Alicia Alonso (diseños Eduardo Arrocha); *pas de deux* de *Don Quijote* con Martha García y Lázaro Carreño; *Conjugación* de Alberto Alonso (m. Idalberto Gálvez); *Las sílfides* (diseños Salvador Fernández); *Plasmasis* de Alberto Méndez (m. Sergio Fernández Barroso, diseños Otto Chaviano); *Tarde en la siesta* de Méndez (m. Fernández Barroso y Ernesto Lecuona, diseños Salvador Fernández); *Un concierto en blanco y negro* de José Pares (m. Haydn, diseños Fernández); *Calaucán* de Patricio Bunster (m. Carlos Chávez, diseños Julio Escamez), con los personajes de Madre, Indio e India; *Rítmicas* de Iván Tenorio (m. Amadeo Roldán, diseños Fernández); *La fille mal gardée* en la versión de Alicia Alonso; *El río y el bosque* de Méndez (m. sobre temas afrocubanos, diseños Fernández), y *Nuestra América* (c. colectiva Alicia Alonso, Graciela Alamar, Ceferino Barrios, Clara Carranco, Salvador Fernández, Alberto Méndez, Iván Tenorio y José Ramón Urbay; voces de Raquel Revueltas y Carlos Gilí; guitarra de Ángel Cordoví). A esta última la acompañaba el texto: "Danza, música, dolor y rebeldía de la América Nuestra, con la palabra del apóstol de la independencia cubana José Martí".

La bailarina absoluta era Alicia Alonso; primeros bailarines, Lopia Araujo, Aurora Bosch, Martha García, Josefina Méndez, Mirta Plá y Jorge Esquivel; primeros bailarines de demi-carácter, Sonia Calero y Alberto Méndez; solistas, Cristina Álvarez, Amparo Brito, Mirta García, Ofelia González, María Elena Llorente, Caridad Martínez, Rosario Suárez, Lázaro Carreño, Hugo Guffanti, Pablo Moré, Orlando Salgado, Ceferino Barrios, Raúl Bustabad y Adolfo Royal; corifeos, Clara Carranco, Uranis Urbino, Mercedes Vergara, Raúl Barroso, Fernando Pi, Andrés Williams y Pedro Díaz Reyes, más 56 bailarines del cuerpo de baile. La dirección general era de Alicia Alonso; subdirección, Isabel Rodríguez; dirección de orquesta, José Ramón Urbay y Rubén Urribarres; *maîtres*

[1069] Wilbert Torres, "Escenario. Habrá en breve una Escuela Latinoamericana del Ballet", *op. cit*.

de ballet, Joaquín Banegas, Adolfo Roval, Laura Alonso, Sylvia Marichal, Aurora Bosch, Josefina Méndez y Mirta Plá.[1070]

El 24 de junio el Ballet Nacional de Cuba dio otra función en el PBA, dentro de la Conferencia Mundial por el Año Internacional de la Mujer 1975; presentó *Las sílfides*, *Rítmicas*, *Tarde en la siesta*, segundo acto de *El lago de los cisnes* y *Nuestra América*.[1071]

En agosto de 1975 se presentó en el Teatro de la Danza el Ballet Celeste de San Francisco, que luego viajó a varias ciudades del país. Dirigido por Merriem Lanova, tenía 32 integrantes y su repertorio incluyó *La lección* (c. Lanova, m. Bergmuller); *Trío Creole* (c. Lanova, m. Louis Gottschalk); *Las caras de Carmen* (c. Kerber, m. Bizet), y *Baile de graduación* (c. David Lichine, m. Strauss), además de *Las sílfides*, *Pas de deux*, *Don Quijote*, *Reino de los dulces* y *Reino de las nieves* de *El Cascanueces*, *Seis princesas*, *Grand pas de deux* y *La danza*.[1072] Más tarde bailaron en el Parque de los Venados, como parte de las actividades programadas por el DDF.[1073]

Integraban la compañía 35 elementos juveniles aunque con "madurez técnica"; tenían "encanto, gracia, frescura y el don de la comunicación. El público los disfrutó como casi nunca suele verse con otras compañías profesionales que incorporan el humor en sus danzas pero sin resultado alguno debido a una estudiada actuación".[1074]

En octubre y noviembre de 1975, en medio de una enorme campaña publicitaria (de tipo político, según un cronista),[1075] los bailarines soviéticos Valery y Galina Panov actuaron en el PBA, el Auditorio Nacional y Guadalajara. Venían como artistas invitados del Ballet de Los Ángeles, dirigido por John Clifford, y fueron el centro de atención en las funciones de esa compañía. Tras recibir los honores del gobierno de su país, en 1973 ambos fueron despedidos del Ballet Kirov y se les negó la autorización para emigrar a Israel; el caso se convirtió en un escándalo debido a la intervención de artistas de todo el mundo. La pareja logró salir de la URSS y convertirse en celebridad.[1076]

El repertorio que presentó la compañía en el PBA fue *Pas de dix* (c. Balanchine, m. Glazounov, vest. Ardeth, iluminac. Fred Allen); *Petrouchka*; *pas de deux* de *Giselle*; *Fantasía* (c. Clifford, m. Ralph Vaughn Williams); *El lago de los cisnes*; *pas de deux* de *Don Quijote*; *The Red Back Hook* (c.

[1070] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 573-574.
[1071] Programa de mano del Ballet Nacional de Cuba, "Conferencia Mundial por el Año Internacional de la Mujer", PBA, México, 24 de junio de 1975.
[1072] Programa de mano del Ballet Celeste de San Francisco, Teatro de la Danza, México, 1, 8 y 18 de agosto de 1975.
[1073] Programa de mano del Ballet Celeste de San Francisco, Parque de los Venados, delegación Benito Juárez, DDF, México, 3 de agosto de 1975.
[1074] "El encanto y la frescura del Ballet Celeste", en *El Día*, México, 5 de agosto de 1975, p. 16.
[1075] "Galina y Valery Panov como bailarines", en *El Día*, México, 4 de noviembre de 1975, p. 17-C.
[1076] "Valery y Galina Panov actuarán en México", en *El Día*, México, 24 de octubre de 1975, p. 20.

Clifford, m. Scott Joplin, vest. Jean Pierre Dorleac, iluminac. Allen), y *pas de deux* de *Arlequinade*. Los bailarines fueron Robert Blankshine, John Clifford, Martha Empey, Charles Flemmer, Kolleen Haddow, Susan Holroyd, Kipling Houston, Colette Jeschke, Johnna Kirkland, Marck McLaughlin, Ken Mraz, Reid Olson, Catherine Prescott, Polly Shelton y Marilee Stiles, además de los Panov.[1077]

De la pareja soviética un cronista opinó que sabían "bailar y bien" y que en momentos hacían acrobacias que levantaban "una orgía de aplausos del público", concentrado totalmente en ellos. Se sabían "protagonistas de un problema político" pero esperaban que se les tratara sólo como artistas; lo que sucedió, según el cronista, fue que su presentación se asemejó a "un espectáculo de feria". Bailaron con calidad técnica e interpretativa el *pas de deux* de *El Cascanueces* y *Don Quijote*, y ella, *La muerte del cisne*, mostrando que en un futuro podría ser una gran figura, mientras que él no había podido lucirse. En cuanto a la compañía angelina, el cronista escribió que carecía de las cualidades que poseían sus artistas invitados; "podrían en primer lugar y antes de presentarse como una compañía profesional, aprender de los mismos la limpieza" de ejecución en movimiento y estilo. Por eso, afirmó que Clifford se había independizado antes de tiempo de Balanchine y del New York City Ballet.[1078]

Además de esos inconvenientes los Panov debieron soportar los del Auditorio Nacional, pues en una de sus actuaciones la luz se cortó varias veces. Ricardo Castillo hizo uno de tantos reclamos sobre las pésimas condiciones de ese teatro y pidió que se construyera una sala grande y digna para esos espectáculos. Sobre los jóvenes bailarines de la compañía, dijo que eran talentosos pero les faltaba foguearse; *Fantasía* le pareció sobresaliente, y que los intérpretes se desarrollaron mejor en *The Red Back Hook*.[1079]

Para Álvaro Soriano no se cubrieron las expectativas creadas sobre los Panov y el Ballet de Los Ángeles resultó mediocre. Como había sucedido con Nureyev en la compañía de Paul Taylor, y después con Margot Fonteyn en el New London Ballet, "por tercera ocasión" al público mexicano se le había "tomado el pelo"; de nuevo, los artistas invitados sólo habían aparecido brevemente y no habían mostrado ser grandes bailarines, a pesar del alto precio de las localidades (100 pesos en el Auditorio Nacional). En su opinión, la única coreografía valiosa fue *Fantasía*, excelente, mientras que *The Red Back Hook* no fue danza sino un espectáculo para el Teatro Blanquita o Lírico.[1080]

---

[1077] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 580-581. Este programa es el del 1 de noviembre de 1975 en el PBA.
[1078] "Galina y Valery Panov como bailarines", *op. cit*.
[1079] Ricardo Castillo Mireles, "Deficiente escenario tuvieron los Panov. Apagones y otras fallas en el Auditorio Nacional", en *El Sol de México*, México, 4 de noviembre de 1975, p. 9-A.
[1080] Álvaro Soriano y Bueno, "Mediocre el Ballet de Los Ángeles, los Panov, sólo chispazos", en *Novedades*, México, 4 de noviembre de 1975, pp. 1-C y 7-C.

Carmen Tapia escribió que el público llenó el PBA y el Auditorio Nacional para aplaudir a los Panov; en todas las obras la compañía mostró su buena técnica y las más gustadas fueron *Fantasía* y *The Red Back Hook*.[1081]

En marzo de 1976 llegó el Ballet de Flandes, que por primera vez visitaba el país, para actuar en la ciudad de Puebla y en el PBA, gracias a la Asociación Musical Daniel. Se le anunció como la mejor compañía belga después del Ballet del Siglo XX, y con la misma combinación de "la más depurada técnica del ballet clásico con las modernas tendencias que ofrecen ilimitados campos de expresión a coreógrafos, músicos y bailarines". André Leclair, el coreógrafo, aseguró que su compañía era "un laboratorio de investigación, para encontrar una nueva chispa de belleza".[1082]

Su repertorio en la ciudad de México fue *Cantus firmus* (c. Jeanne Brabants, m. Bach); *Elegie* (c. y esc. Brabants, m. Frits Celis, decorado y vest. Nimin Peetermans); *Ein-dor* (c. Moshe Efrati, m. Zvi Avni, luces Haim Tchelei, decorados Danny Karavan, vest. Aviva Paz); *Suite* del ballet *Offenbach Folies* (c. Andre Leclair, m. Jacques Offenbach, arreglo musical Marcel Picabet, decorados y vest. Atelier Ballet Van Vlaanderen); *Salve Antverpia* (c. Brabants, m. siglo XVI); *Diálogo* (c. Brabants, m. Vaughan Williams); *Kaleidoscopio* (c. John Butler, m. George Crum); *Façade* (c. Frederick Ashton, m. William Walton); *Apollon Musagète* (c. Balanchine, m. Stravinsky, decorados André Bauchant); *After Eden* (c. John Butler, m. Lee Hoiby), y *Bartok Twaalf* (c. Leclair, m. Bela Bartok, vest. Jean de Vuyst).

Los integrantes de la compañía eran los primeros solistas Teresa del Cerro, Aime de Ligniere y Stefan Schuller; los solistas Frieda Brijs, Winni Jacobs, Gilbert Serres, Tom Van Cauwenbergh, Patricia Carey, Roselinde de Craeker, Nanda Zervaes y Werner Henssler; y el cuerpo de baile con Rita Bertels, Claudine Merkel, Anne-Marie Rombaut, Marie-Jeanne Wauman, Vera Zajicek, Walter de Cock, Richard Lane, Daniel Rosseel y Hugo Vanderhoven.[1083]

Para José Luis Colín la mejor obra del estreno en el PBA fue *Cantus firmus*, que mostraba la inquietud de los artistas flamencos "por lograr nuevos ritmos de expresión que contribuyan al desarrollo de la danza contemporánea"; utilizando principalmente un "ritual de los gestos y las manos", los bailarines se movían en una "atmósfera espacio-tiempo abierta a los múltiples significados

[1081] Carmen Tapia, "El público aplaudió en pleno a los Panov", en *El Universal*, México, 4 de noviembre de 1975, 2a. secc., pp. 1 y 4.
[1082] André Leclair en Luis Bruno Ruiz, "Ballet de Flandes, laboratorio de arte", en *Excélsior*, México, 22 de marzo de 1976, p. 4-B.
[1083] Programas de mano del Ballet de Flandes, Ciclo Cultural Belga, PBA, México, 13, 15 y 16 de marzo de 1976. La función en el Auditorio de la Reforma en la ciudad de Puebla fue el día 12.

espirituales". *Ein-dor* era una "pieza agradable plástica y psicológicamente", pero tenía mayor efecto *Elegie*, cuya "romántica tentativa" lograba más acertadamente una "cercana relación entre ritual-arte y ritual-vida". *Offenbach Folies* era un popurrí de los que comúnmente traían los ballets extranjeros, cuya intención era exhibir proezas técnicas de sus intérpretes. En general, la compañía flamenca probaba su "virtuosismo y esplendidez gestual" dentro de una línea escénica convencional.[1084]

Patricia Cardona opinó que los bailarines de la compañía eran espléndidos técnica y expresivamente, pero los coreógrafos no los explotaban suficientemente ni bailaban obras de algunos de los grandes, como Kurt Jooss o Béjart. Le parecía sintomático que las obras más afines "con cierta mentalidad colonizadora" tuvieran la mayor aceptación del público mexicano; en especial, *Offenbach Folies*, del "mundo del *music hall* frívolo, insustancial, abismalmente ajeno al enfrentamiento y compromiso inherente al quehacer de todo artista, terreno fértil para la fuga, el olvido y donde la inconsciencia tiene su más amable recinto". Los bailarines habían recibido aplausos en esa obra pero, más que ellos, "los chistes, galantería y mal gusto y la pobreza de la coreografía y la escenografía". Por otro lado, afirmó que *Ein-dor* era una buena obra; giraba en torno del Antiguo Testamento, "bella danza masculina, sobria y dramática, cuyo núcleo es la presencia femenina bien representada, en la conjugación de movimientos lineales y de fuerza enigmática".[1085]

En abril de 1976 el Ballet de la Ópera Rumana de Bucarest se presentó en el PBA y el Auditorio Nacional (con funciones populares); además, hizo una gira por Puebla, Xalapa, Toluca, Morelia y Aguascalientes. Su presencia en México se debió a la embajada de ese país y a la Presidencia de la República, por lo que Echeverría asistió al estreno el día 24 en el PBA,[1086] acompañado de su esposa, el secretario de Educación Pública Bravo Ahuja, el de Relaciones Exteriores Alfonso García Robles, el embajador rumano en México y casi la totalidad del cuerpo diplomático acreditado en México. Esther Zuno regaló a los integrantes de la compañía "unos cofres de madera con dulces regionales".[1087]

Bailaron *Las cuatro estaciones* (c. Alexa Mezincescu, m. Vivaldi, esc. Roland Laub, vest. Elisabeta Benedec); *Chindia* (c. Vasile Marcu, m. Alexandru Pascanu); *Preludio para la siesta de un fauno* (c. Ioan Tugearu, m. Debussy); *pas de deux* de *Giselle*; *Concierto número 5 para piano de Bach*

---

[1084] José Luis Colín, "Flandes en Bellas Artes. Demostración de arte colectivo", en *El Sol de México*, México, 16 de marzo de 1976, p. 9-A.
[1085] Patricia Cardona, "Mal gusto y pobreza coreográfica en algunos números del Ballet de Flandes", en *El Día*, México, 18 de marzo de 1976, p. 16-C.
[1086] "Con 120 bailarinas. Actuará aquí el Ballet de la Ópera Rumana de Bucarest", en *Cine Mundial*, México, 3 de abril de 1976, p. 16-E.
[1087] "El Ballet de la Ópera de Bucarest en Bellas Artes", en *Novedades*, México, abril de 1976.

(c. Alexa Mezincescu); *El pájaro azul* de *La bella durmiente del bosque*, y *Rapsodia II* (c. Marcu, m. George Enescu).[1088]

Eloísa R. de Baqueiro escribió que la compañía estaba compuesta por 120 elementos y su repertorio comprendía 50 obras de todos los géneros. Sin embargo, en el PBA sólo había presentado danzas clásicas, la mejor de todas, *Las cuatro estaciones*. *Rapsodia rumana II*, con la que cerraron, recordaba a las danzas folclóricas rumanas.[1089]

En la última función de la compañía en el Auditorio Nacional el público fue escaso, a pesar de la usual "garra" de las compañías extranjeras. Patricia Cardona adjudicó esta falta de interés a que, así tuvieran excelentes solistas y los demás bailarines fueran de "nivel medio", las obras no llegaban a convertirse en una exhibición de "encuentro deportivo de virtuosismos estilizados", como se concebía muchas veces a la danza clásica, lo cual no gustó.[1090]

En mayo de 1976 el Ballet Eliot Feld visitó el país, para participar en el Festival Internacional Cervantino y además en una semana cultural con motivo del bicentenario de la Independencia de Estados Unidos, organizada en Guadalajara.[1091] Aparte dio funciones en Toluca, gracias al apoyo del gobierno estatal. En la ciudad de México el grupo fue programado en el PBA, donde demostró el "equilibrio" entre todos los elementos de la danza: "técnica dancística, coreografía, vestuario, iluminación y música", logrando una "suprema calidad" en sus obras.[1092]

Bailaron, todas de Feld, *El consorte* (m. varios, iluminac. Thomas Skelton); *Excursiones* (m. Samuel Barber, vest. Stanley Simmons, decorados Rouben Ter-Arutunian); *Intermezzo* (m. Brahms, vest. Simmons); *Presagio* (m. Prokofief, vest. Simmons, iluminac. Skelton); *Los dioses se divierten* (m. Debussy); *Cortejo parisiense* (m. Emmanuel Chabrier, vest. Frank Thompson); *Historia de un soldado* (m. Stravinsky, vest. Theoni Aldrefge, iluminac. Skelton); *A media noche* (m. Mahler, vest. Simmons), y *Mazurca* (m. Chopin, vest. Ter-Arutunian, iluminac. Skelton). La única obra de otro autor fue *Olas*, de Kathryn Posin (m. Laurie Spiegel, vest. Aldregde, iluminac. Skelton).

Los bailarines de la compañía eran Helen Douglas, Mona Elgh, Richard Fein, Eliot Feld, Richard Gilmore, Michaela Hungues, Cynthia Irion, Charles Kennedy, Edmundo Lafosse, Elizabeth

[1088] Programa de mano del Ballet de la Ópera Rumana de Bucarest, PBA, México, 24 de abril de 1976.
[1089] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Ballet de la Ópera Rumana de Bucarest", en *El Nacional*, México 27 de abril de 1976, p. 16-C.
[1090] Patricia Cardona, "Calidad técnica pero superficialidad en el Ballet de la Ópera de Rumania", en *El Día*, México, 5 de mayo de 1976, p. 11-C.
[1091] "Desde el 8 de mayo se presentará en México la compañía de Ballet Eliot Feld", en *Excélsior*, México, 29 de abril de 1976, p. 36-A.
[1092] Alfredo Henares, "Con Eliot Feld se vuelve a creer en el ballet", en *El Sol de México*, México, 19 de mayo de 1976, p. 9-A.

Lee, Remus Marcu, Linda Miller, George Montalbano, Mark Moris, Jennifer Palo, Shirley Reevie, Christine Sarry, Jaff Satinoff, Sergiu Stefanschy, Gwynn Tayler y Charlie West.[1093]

Para Alberto Dallal fue reconfortante esta compañía, cuyo espectáculo hacía que "la plenitud llegara al virtuosismo y al refinamiento: nada falta; nada sobra". Su director había "penetrado al arte del espectáculo, vía la danza moderna, para reconstruir y recrear el mejor de los mundos imposibles". Feld era "una especie de enorme realizador, de mago cinematográfico que propone, por medios ingenuos o no, lícitos o no, un tipo de espectáculo nítido, impecable". En *Excursiones* había un manejo de la línea recta, la curva y la contorsión, de ritmo sincopado, *blues* y una disfrazada *West Side Story*, logrado con sentido del humor, saltos y desplazamientos excelentes. En *El consorte* se reconstruían danzas cortesanas de "impecable factura", que llevaron a Dallal a calificar a Feld de academicista, pues "los avances de la danza contemporánea implican cierta contradicción con este tipo de reconstrucciones"; sin embargo, la corte abría paso a los bailes populares, los diseños se transformaban y "la fiesta se convierte en orgía". Otra reconstrucción era *Intermezzo*, obra que atraía al espectador y lo divertía; en ella el coreógrafo mostraba su visión romántica, y los bailarines, su virtuosismo. Para Dallal esta compañía pretendía mezclar la danza clásica y la contemporánea, y lo había hecho reflexionar si "la transformación revolucionaria que representa la danza moderna puede lograr, como lo hace Feld, que el espectador regrese al *status* del ballet clásico".[1094]

## 5. Otros grupos de danza clásica

Durante el sexenio varios grupos pequeños de danza clásica desarrollaron actividades en diversos foros de la ciudad de México y giras por el país. Uno de ellos fue el de Beatriz Carrillo, quien desde hacía tiempo formaba pareja con algunos bailarines y en 1971 organizó un grupo con su nombre.[1095] A mediados de la década éste había cambiado a Ballet Pro-Danza que, con obras de Carrillo, tuvo una larga temporada los viernes en el Teatro de la Paz de la SRE (finales de 1975) y funciones en el Teatro Hidalgo. Pertenecían a él los bailarines Martha Ferráez, María Elena Rosas, Silvia Chávez, Graciela Ruiz, Isaac Vargas y Luis Gutiérrez, así como la recitadora Elena Marroquín.[1096]

La maestra rusa Alexandra Dimina había llegado a México en 1956, cuando fundó su escuela de ballet; en los años setenta inició presentaciones de sus alumnas como grupo profesional, al lado de

[1093] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 586.
[1094] Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit*., pp. 211-213.
[1095] Nota de pie de foto en *La Prensa*, México, 17 de octubre de 1971.
[1096] Nota de pie de foto en *El Universal*, México, 5 de noviembre de 1975, 3a. secc., p. 2.

importantes bailarines. Actuaron en julio y agosto de 1972 en los teatros de la Danza y del Bosque, bajo la dirección artística de Guillermo Valdez, con *Suite* de *La bella durmiente del bosque* (versión Valdez); *Monja* (c. Dimina, m. Tomasso Albinoni); *Grand pas de quatre*; *Grand pas de deux clásico* (c. Dimina, m. Adam), y *Dúo de amor* (c. Valdez, m. Francis Lai).

Los integrantes del Ballet Alexandra Dimina eran su fundadora, Guillermo Valdez, Itzachel Brambila, Adriana Simcox, Betina Calderón, Marie del Cotillo, Grisel Panganiba, Margarita del Castillo, Edith Cano, Marcial Cortés, Viky Salas, José María Esquivel, René Hernández, Rubén Godínez y Carlos Mascorro, además de los bailarines invitados Jorge Cano, Elena Carter, Bernard Hourseau, Martha Pimentel, Gloria Macías, Alma Mino, Isaías Mino, Maclovia Carrión, Sergio Vicencio y Jacqueline Fuller. La dirección de relaciones públicas estaba a cargo de Alberto Kuhn.[1097]

En varias fechas de noviembre y diciembre de 1972, de nuevo el Ballet de Alexandra Dimina y artistas huéspedes dieron funciones en el Teatro del Bosque, con el estreno de *Carmina Burana* y *Aparición y sombra*, ambas de Bernard Hourseau (director artístico del grupo para esta temporada); la versión de Jorge Cano del segundo acto de *El lago de los cisnes*, y *La monja*. Los bailarines fueron Susana Benavides, Laura Urdapilleta, Bernard Hourseau, Roberto Sánchez y la guatemalteca Christa Mertins, además de las alumnas de Dimina y de la Academia de Balé de Coyoacán: Dora Liquidano, Cecilia Zárate, Graciela Sánchez, Coral Sayas, Isabel Ávalos, Bárbara Peláez, María Urquiza, Myrta Liquidano, Roxana Flores, Bernardette Priefer, Pedro Gómez, Itzachel Brambila, Salvador Maldonado, Sara Moreno, Beatriz Calderón, Alberto Cotto, Ricardo Ramírez y Alejandro Meza.[1098] Este último bailarín posteriormente destacaría en compañías europeas.[1099]

Ya sin las grandes figuras, el mismo Ballet participó en actividades culturales y cívicas en la ciudad de México y otras del país; hacia 1976 contaba con 25 obras en su repertorio. En febrero se presentó como Academia de Danza Alexandra Dimina con *Pas de trois*, *Danza de las horas*, *Claro de luna*, *Rapsodia sueca*, *El gato*, *Variación*, *Graduación* (c. Dimina, m. Strauss), *Juegos de luna*, *Danza de los militares*, *Tango* y *Beryozka*.[1100]

---

[1097] "Próxima presentación del Ballet de Alexandra Dimina", en *El Día*, México, 13 de julio de 1972, p. 16, y "Ballet y Alexandra Dimina", en *El Universal*, México, 26 de julio de 1972, secc. Sociales, p. 1.

[1098] Nota de pie de foto en *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1972, secc. Cultural, p. 24, y "Programa de ballet clásico en el Teatro del Bosque", en *El Nacional*, México, 23 de noviembre de 1972, p. 8.

[1099] Alejandro Meza (1954), hijo del pintor Guillermo Meza y hermano de la bailarina del BNM Carolina Meza, a mediados de los años setenta se incorporó al Ballet Nacional Noruego, donde hizo una importante carrera como intérprete y coreógrafo. En Alberto Dallal, "Bailarín mexicano triunfa en Noruega", en *Excélsior*, México, 31 de octubre de 1980.

[1100] "Recital de alumnas", en *El Heraldo de México*, México, 4 de febrero de 1976.

En ese año el grupo se convirtió en el Ballet Teatro de México;[1101] en septiembre actuó en el Teatro del IMSS de Toluca con *Graduación*, *El Cid*, *Tano*, *Don Quijote*, *El zumbido del abejorro* (c. Dimina, m. Rimski-Korsakov), *Vals a deux* (c. Guillermo Valdez, m. Ziehrer) y el estreno de *Las Canecas* (c. Dimina, m. popular mexicana). La dirección general era de Alexandra Dimina; dirección artística, Guillermo Valdez; coordinación, Alberto Kuhn.[1102] El 2 de diciembre se presentó en el Auditorio de Izazaga en el D.F. con *Grand pas de quatre*, *La leyenda de los volcanes* (c. Dimina, arreglo musical Kuhn), *Las canecas*, *Shungo de Guarmi (Corazón de mujer*, c. Dimina, m. popular ecuatoriana, libreto Kuhn), *Vals a deux*, *Campirano* (c. Dimina, m. Rossini) y *Graduación*. Los bailarines fueron Bettina Boshovska, Nora Blancas, Susan Orgaz, Marta Sepúlveda, Kleber García, Cecilia Herrera, Guillermo Valdez, Gonzalo López y Myrna Blancas.[1103]

Dos ejemplos más de grupos que tuvieron funciones en esos años fueron el "novedoso" Ballet Clásico Sou Andrómeda, dirigido por Nancy Zavala, que se presentó en el Teatro Jorge Negrete de la ANDA en septiembre de 1972, con coreografía de Tulio de la Rosa.[1104] Y las funciones de Elena Sustaeta en junio de 1976, "Homenaje a Silvestre Revueltas", en el Teatro Xola del IMSS, con la pianista Marta García Renart. Las coreografías interpretadas por Sustaeta fueron *Concierto para flauta y orquesta opus 10, núm. 2* (m. Vivaldi), *suite* del ballet *Carmen* (m. Bizet-Schedrin), *Duelo*. *Del homenaje a García Lorca* (m. Revueltas) y *Sensemayá* (m. Revueltas).[1105] También en ese año Sustaeta bailó en el Auditorio Luis Cabrera de la Casa de la Cultura de Puebla.

[1101] "Alexandra Dimina", en *La Voz del Puerto*, año III, núm. 825, Guaymas, Sonora, 7 de octubre de 1976.
[1102] Programa de mano del Ballet Teatro de México, Teatro del IMSS, Toluca, 5 de septiembre de 1976.
[1103] Programa de mano del Ballet Teatro de México, Auditorio de Izazaga, México, 2 de diciembre de 1976.
[1104] "El grupo Andrómeda dará una exhibición", en *Cine Mundial*, México, 14 de septiembre de 1972, p. 15.
[1105] Programa de mano de "Homenaje a Silvestre Revueltas", Teatro Xola, México, 7 de junio de 1976.

## XII. La danza contemporánea 1975-1976

### 1. Ballet Nacional de México, hacia adentro

Como constantemente ha sucedido en la vida artística de Guillermina Bravo y, por tanto, del BNM, de cada experiencia extrae enseñanzas que le permiten la evolución. La gira de 1974 a nueve países europeos motivó reflexiones en torno de su quehacer; la primera, sobre la técnica disciplinaria que empleaban, y la segunda, sobre la apreciación y sensibilidad de los dos tipos de público que distinguían.

En lo que se refiere a la técnica, sobre la cual hubo numerosas menciones a lo largo de la gira, la crítica aseguró que el punto de partida del BNM era la Graham. Al respecto, Bravo afirmó que eso se decía por falta de información en el medio, pues la danza contemporánea no se había expandido lo suficiente. Para ella, lo importante no era la técnica en la que se entrenaban los bailarines, sino el abordaje que se hacía de ella: "No creas que es soberbia, pero creo que cada creador tiene distinto punto de vista sobre la técnica. O sea, la actitud del artista es lo que cuenta. No la teoría sobre la técnica". Cuando en la gira el público entendió esto y vio al BNM "con ojos objetivos", concentrando la atención en las obras, creatividad y calidad interpretativa de los bailarines, entonces, dijo Bravo, los elogiaron y "algunos descubrieron de pasada que tenemos grandes diferencias con Graham, a pesar de la raíz".

Otro punto importante fue el contraste entre las reacciones del público y las de la crítica. Al ser tan reciente la danza contemporánea, pensaba Bravo, había pocos conocedores de ella, por lo que el público en general respondía por la sensibilidad y se dejaba llevar por las obras; en cambio, la crítica especializada se desconcertaba con la propuesta artística del BNM. Tanto público como crítica, según Bravo, "esperaban al mariachi" en la gira y sus reacciones fueron diferentes; el primero se entregó a las obras y las asimiló, la segunda las rechazó. De tal manera, de los lugares en donde fueron más duramente tratados por la crítica, Londres y Madrid, precisamente provinieron los mejores ofrecimientos para futuras presentaciones.[1106]

Bravo declaró que en Europa, al igual que en México, no existía una crítica especializada en danza contemporánea y que aún se centraba en "las fórmulas antiguas". Incluso, la crítica mexicana era superior a la europea, porque "México nació con la danza contemporánea" y no tenía tradición en la clásica. La lección más importante que había recibido el BNM, afirmó, era la constatación de que

[1106] Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Entrevista a Guillermina Bravo. Hay dos públicos de danza", *op. cit*.

"todos los pueblos se parecen mucho, que todos son iguales, ante una obra bella reaccionan en masa. Existe una sensibilidad abierta, despierta y dispuesta a recibir estímulos con ansiedad y anhelo".[1107]

La compañía reflexionó sobre la gira y percibió que "había que comenzar con una nueva revolucionarización: a partir de lo interno, pasando por la organización del grupo, por la forma y la selección de las coreografías, hasta llegar a conclusiones vastas acerca de los elementos desechables y renovables de la técnica". La intención era adentrarse más "en la experiencia de manipular, verdadera y críticamente, el lenguaje contemporáneo de la danza".[1108]

Entre las actividades del BNM en 1975 estuvo su presentación en julio en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de Acapulco, con *Calidoscopio*, *Tango*, *Estudios número 2* y *3*, *Complementarios* y *Homenaje a Cervantes*.[1109] Ese mismo mes actuó en el PBA, únicas funciones que dio en ese foro durante 1975; repitió *Estudio número 3*, *Complementarios* y *Tango*, además de *Serpentina*, *Juego de pelota* y *Sistema* (c. Blanc, m. Julio Estrada).[1110]

En septiembre, en la Temporada Universitaria de Otoño en el Teatro de Arquitectura, el BNM presento su programa "Isadora amaba el tango". El nombre había sido tomado de un pasaje de *Mi vida* de Isadora Duncan, sobre su gusto por el tango; las obras elegidas tenían un común denominador, "su propia espectacularidad": *Melodrama para dos hombres y una mujer*, *Tango*, *Sistema*, *Estudio número 2*, y *Montaje*.[1111]

De nuevo, cada obra se describió en el programa. El texto de *Sistema* explicaba que era una "investigación en los elementos dancísticos al margen de todo pretexto anecdótico o temático. Manipula el diseño espacial en muchas de sus posibilidades, especialmente en sus planos horizontales". Sobre *Montaje* se aclaraba que "los episodios del montaje son: sueño, despedida, persecución y muerte y consecuencia. La intervención del coro va determinando la serie de frustraciones de la vida amorosa de una mujer. Los contrastes entre la actitud del coro (aparentemente incoherente) y la lógica del personaje femenino crean la necesidad del montaje de los episodios para alcanzar la unidad".

---

[1107] Guillermina Bravo en Patricia Cardona, "No hay crítica especializada en danza contemporánea, dice Guillermina Bravo", en *El Día*, México, 1977.
[1108] María Pía Lara, "El viaje de las transfiguraciones dancísticas", *op. cit*.
[1109] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Centro Cultural y de Convenciones de Acapulco, 4 y 5 de julio de 1975.
[1110] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 579. Las funciones del BNM fueron el 17, 20, 24, 27 y 31 de julio de 1975.
[1111] Alberto Dallal, "Isadora amaba el tango", en suplemento *El Sol de México en la Cultura* de *El Sol de México*, México, diciembre de 1975, pp. 4-6.

Los bailarines fueron José Luis Álvarez, Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Fernando Castillo, Federico Castro, Juan Caudillo, Luis Fandiño, José Mata, Carolina Meza, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Lidia Romero, Alejandra Serret y Raquel Vázquez. Coordinación artística de Guillermina Bravo; jefe de foro, José Cuervo; técnico, Gabriel Pascal; asesor literario, Alberto Dallal; asesor técnico, Guillermo Barclay.[1112]

Dallal señaló que el eje del programa era *Tango*, una breve danza que mostraba "atmósfera y conocimientos en los que un buen coreógrafo debe apoyarse", además de que las bailarinas Carolina Meza y Victoria Camero probaban su sensibilidad y técnica. En cambio, en *Sistema*, también de Blanc, "el proyecto resulta superior a la realización, tal vez debido a las confusiones extra dancísticas". En *Melodrama*, Antonia Quiroz lucía "bella, magnífica"; Fandiño, "diestro, expresivo y aun refinado", y José Mata, "intransigente en sus propias habilidades, agresivo". *Montaje* era un ejemplo del "buen tratamiento del coro" y el montaje precisamente era la unidad lograda. Y *Danza para un efebo* era "un pequeño toque de refinamiento" que completaba un programa redondo.[1113]

En noviembre el BNM tomó parte en la Temporada de Otoño del Teatro de la Danza, luego de que ese foro había permanecido cerrado por varias semanas.[1114] En el programa de mano apareció un texto de Lin Durán que definía la obra del BNM como universal, porque se apoyaba en un "humanismo actual y actuante" al estimular "la imaginación motora y los impulsos vitales del espectador por medio de la „animalidad" que caracteriza el movimiento, al tiempo que satisface su impulso intelectual con estructuras de refinada y compleja elaboración". Bailaron *Calidoscopio*, *Estudio número 2*, *Montaje*, *Operacional I*, *Tango* e *Interacción y recomienzo*, con el elenco estable de la compañía.[1115]

Patricia Cardona señaló la difícil comprensión de las obras del BNM, no porque "sus coreografías están muchas veces acompañadas de música densa y pesada, por la sobriedad de sus colores y expresiones", sino porque había la "tendencia a provocar en el espectador un trabajo mental que muchas veces interfiere con la apreciación emotiva y plástica de las obras". Como los críticos europeos un año antes, Cardona habló de los textos explicativos, contradictorios con las obras mismas; ello se puede comprobar en los programas de mano.

---

[1112] Programa de mano del Ballet Nacional de México, "Isadora amaba el tango", Temporada Universitaria de Otoño, Teatro de la Ciudad Universitaria, UNAM, México, 18 a 20 y 22 a 24 de septiembre de 1975.
[1113] Alberto Dallal, "Isadora amaba el tango", *op. cit*.
[1114] "Breve temporada del Ballet Nacional en el Teatro de la Danza", en *Excélsior*, México, 20 de octubre de 1975, p. 10-B.
[1115] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada de Otoño 1975, Teatro de la Danza, México, 12 a 16 de noviembre de 1975.

En todas ellas era notorio un mayor dominio y precisión de los bailarines. *Montaje* no caía en "el movimiento convencional y repetitivo"; *Tango* había cobrado mayor fuerza y seguridad "en su intención formal"; *Calidoscopio* tenía "atractivo sensorial"; *Operacional I* no le interesó como coreografía sino porque permitía ver que "los bailarines del BNM pueden entregarse más calurosamente al público, pueden relacionarse íntimamente entre sí a través del goce de la danza", e *Interacción y recomienzo* era un "cuadro cambiante de simetrías bellamente planeadas que exaltan el gusto del espectador".[1116]

Siguió otra temporada de otoño, esta vez en el Teatro de Arquitectura, también en noviembre, con *Operacional I* y *II*, *Estudios número 2* y *3*, *Juego de pelota* y el reciente estreno (ese mismo mes) *Estudio número 4 Lamento por un suceso trágico* de Guillermina Bravo (m. popular andaluza).

El texto que acompañaba al nuevo *Estudio*, y que no transmitía en absoluto la fuerza y belleza de la obra, decía que era "fundamentalmente un „solo", pero „solo dual" en el que se integran homólogos como hombre-mujer, madre-hijo, pasivo-activo, racional-patético... El espacio escénico, respondiendo a la línea melódica propia de la saeta, se crea sobre una diagonal enmarcada literalmente por el recorrido del coro".[1117]

El hecho más trascendente de esa temporada fue la despedida de Luis Fandiño del BNM y de los escenarios. Había sido un importante agente del cambio que impulsó al BNM; su salida fue "una tragedia", "una pérdida notable para la compañía, toda vez que su „estilo" y su profesionalísimo trabajo lograban contrastar equilibradamente dentro del repertorio".[1118] El 28 de noviembre dio su última función bailando *Juego de pelota* y *Estudio número 3*. *Danza para un bailarín que se transforma en águila*. A pesar de su salida, algunas de sus obras, como *Operacional I*, se mantuvieron en el repertorio.[1119] *Estudio número 3* fue una de las obras que le valieron más halagos y lo confirmó como uno de los principales bailarines de la danza moderna y contemporánea mexicana. Los elogios que recibió Fandiño por esa obra fueron enormes: "lo último y lo mejor de sus ejecuciones", donde sus "virtuosos brazos" se convertían en alas,[1120] según Dionisia Urtubées. Para Patricia Cardona,

---

[1116] Patricia Cardona, "El proceso ascendente de Ballet Nacional", en *El Día*, México, 18 de noviembre de 1975, p. 15-C.
[1117] Programa de mano del Ballet Nacional, Temporada de Otoño, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, UNAM, México, 19, 21 y 26 al 28 de noviembre de 1975.
[1118] Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, p. 191.
[1119] Margarita Tortajada, *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, *op.cit*.
[1120] Dionisia Urtubées, "Temporada del Ballet Nacional de México", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, julio de 1977, p. 3.

Fue él quien se posesionó del papel con una honestidad impresionante; lo encarnó y, en efecto, veíamos a un hombre, con su musculatura (hábilmente contorneada por el juego de luces) y sus miembros convertirse mágicamente en ave. Los movimientos están hechos a base de un estudio profundo, quizá también, mucha intuición y una percepción casi extrasensorial (y valga el término en esta ocasión) de la estructura dinámica del águila, porque Guillermina Bravo diseñó para el cuerpo una metamorfosis que el bailarín asumió y terminó de redondear, de acabar.[1121]

Dallal también escribió un bello texto sobre la obra y su intérprete, que habla de cómo el tercer *Estudio* impresionaba al público:

Los poderes virtuales de esta danza resultan completos: cuerpo, movimiento y espacio se hacen un solo elemento hasta concentrarse en un punto: el bailarín. [...] Solamente el hombre, el bailarín metido en esa inmensidad volumétrica. Entonces Luis Fandiño realiza un leve movimiento, tan minúsculo que nos cuesta trabajo creer que se atreva: ¿podrá sostenerlo esta atmósfera de luz?

El bailarín se concentra, se vuelve sobre sí mismo. En este momento, su mirada contrasta con la experiencia desencadenada por la música de Bach. Y de adentro del cuerpo de Fandiño proviene la insistencia: sin moverme, es el espacio, guarda relación con él, me espera... ¿Será posible? El recipiente-escenario se concentra de nueva cuenta en el punto-cuerpo de Fandiño. Podemos percibir su respiración, mirar ahora el movimiento de una mano, una pierna, el brazo que parece flotar en el vacío. Comprendemos que la coreografía ha quedado atrás, que era indispensable su extinción para dar paso a la plena facultad de re-creación que pocos bailarines llegan a poseer. Atrás queda el tema porque para iniciar su práctica de vuelo Fandiño permanece siendo hombre a ras del suelo, moviendo sus músculos, sus miembros, como hombre. Gran momento de expectación: el bailarín sabe que nosotros sabemos que sabe volar pero es indispensable que nos muestre, primero, su concentración dentro de una masa-universo irreal (como si fuera un sacerdote de poderes mentales insospechados), y casi enseguida, su propia experiencia mágica de probarnos que un hombre sabe danzar, que posee el secreto de la danza.

Sí: es el bailarín que se dispone a olvidar sus pasos terrenales, a lanzarse con capacidades de hombre hacia el vacío de un espacio virtual. Lo que vemos son brazos, piernas, hombros, pies que poco a poco se acostumbran al movimiento que se habitúa al espacio. El movimiento es un engaño: la realidad es lo otro: ese espacio que como agua se nos metió por los ojos. ¿Cómo puede Fandiño lograr convencernos de que es un bailarín que está dispuesto a sufrir las consecuencias de una metamorfosis? Hubiera bastado con aprovechar el manejo prudente de las luces y entregarnos “la forma” en que un hombre vuela: todo es posible en ese universo entreverado de espacios. Sin embargo, Fandiño no es un bailarín que entrega “formas”, superficies, contornos. Eso es para intérpretes, no para creadores; es para seguidores de diseños coreográficos, no para inventores de danza. El hombre-bailarín, entonces, comienza su preciso oficio de metamorfosis: sólo instantes, detalles, cuartos de vuelta, instantáneos aleteos y hasta una intensa secuencia en que el cuerpo danza prendido del suelo (breve resuello de la semiave persistente, terca) nos convencen de la aventura. Es preciso pensar, ir más allá de lo que vemos, insistir en que este bailarín es un cuerpo virtual dentro de un mundo virtual. ¿Cuál realidad nos espera?

Sobre el foro, desde adentro de él mismo, a partir de su mirada concentrada, lleno de naturaleza humana, Fandiño ha aprendido a volar: sus brazos se extienden. Al dejar el suelo, sus pies son una pieza, garras en contacto con el viento. Su rostro pertenece a una lúcida bestia que parece jamás haber

[1121] Patricia Cardona, “Un ballet a la altura de los mejores grupos del continente”, en *El Día*, México, 25 de julio de 1977.

sido otra cosa. Es el juego esencial de la danza: el clímax. No hay espectáculo. Hay un hombre convertido en águila gracias al pleno rigor de sus movimientos, al profundo dominio de sus músculos, a la perfecta coordinación de sus mecanismos interiores. Ahora es el águila que danza por el aire y que se posa en tierra. Ahora no importa Bach, ni los poderes virtuales de la luz, ni siquiera las exigencias de virtuosos de una danza de factura perfecta. Ahora es un águila que en silencio se posa en tierra. Fandiño ya no existe.[1122]

En abril de 1976 el BNM estaba programado para una temporada de dos fines de semana en el Teatro de la Danza; debido al "incumplimiento del INBA", la compañía la canceló. El Instituto no había cumplido con su compromiso de aumentarle el subsidio para producción. Antonia Quiroz y Freddy Romero declararon que eso entorpecía la puesta en escena de nuevas obras y, además, era "imposible que los bailarines estemos viviendo con un sueldo ridículo de dos mil pesos al mes". Por la cancelación, ambos invitaban al público a asistir a su local para los ensayos quincenales, los miércoles, abiertos a todos los interesados en la Calle del 57.[1123]

En mayo del mismo año el BNM participó en el Festival Internacional Cervantino, donde fue nombrado el mejor grupo artístico; el día 16 se presentó en el Club Juvenil Israelita; en junio tuvo una temporada en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria con *Sistema*, *Tango*, *Estudios número 2* y *4* y *Acuarimántima*;[1124] y el día 28, una función en el PBA. Antes de ésta, José Mata habló sobre las características de las obras de cada creador del BNM: las de Blanc trabajaban las formas y la abstracción; Bravo creaba sobre temas humanos y formas geométricas, y Castro, con el espacio aéreo y las posiciones en el piso. Jaime Blanc habló sobre la asimilación de varias técnicas por la compañía y dijo que también el BNM recibía asesoría cubana, especialmente de Clara Carranco. Esa experiencia les había sido de utilidad al permitirles "confrontar las dos técnicas, la clásica y la que ha utilizado el BNM, o sea, la técnica Graham y de José Limón". La primera, aplicada y aprovechada para "el manejo de piernas, en la rapidez y brillantez de los movimientos", les había abierto la posibilidad de "ampliar el vocabulario de la danza". Sin embargo, "no se trata de un revoltijo, sino de que el BNM capte lo esencial de cada técnica".[1125]

En opinión de Luis Bruno Ruiz, el BNM seguía una "desesperada búsqueda por encontrar un lenguaje plástico en movimiento" que expresara al ser humano universal. Según el cronista,

---

[1122] Alberto Dallal, "La atmósfera luminosa de la danza", en *El Sol de México*, México, 25 de mayo de 1975.
[1123] Antonia Quiroz y Freddy Romero en Armando Ponce, "La Asociación Mexicana de Danza es „continuismo"…", *op. cit*.
[1124] "Coreografía que trata de explicar los conflictos del hombre contemporáneo", en *Excélsior*, México, 16 de junio de 1976.
[1125] José Mata y Jaime Blanc en Manuel Blanco, "Ballet Nacional. La búsqueda de un lenguaje", en *El Nacional*, México, 30 de junio de 1976, p. 17-C.

Guillermina Bravo aspiraba a mostrar en sus obras el "perfil verdadero" del mexicano y el ser universal: el "hombre interno"; su trabajo era experimental porque vivía "en la inconformidad de los grandes artistas que buscan la perfección".[1126]

En julio de 1976 el BNM tuvo su temporada de cinco fechas en el PBA con *Interacción y recomienzo*, *Estudios número 2* y *4*, *Acuarimántima*, *Sistema* y *Homenaje a Cervantes*.[1127] Dos meses después, el 21 de septiembre, Bravo recibió un homenaje en el Teatro del BFM promovido por Amalia Hernández, en que el BNM presentó seis de las obras más recientes de la coreógrafa. Con ese motivo, Patricia Cardona reflexionó sobre el trabajo de Bravo:

el impacto sensorial, psicológico, emotivo e intelectual que pueda tener una de sus obras se debe al manejo geométrico-arquitectónico del espacio, a la interacción de los cuerpos a base de contrastes y simetrías; o sea que es el conjunto de estructuras cuya relación o diálogo entre sí tienen la cualidad de ir más allá de la frialdad racional que lo concibió. Quiero decir: de lo matemático nace una poesía, un canto del movimiento. De ahí que el misterio o profundidad de una obra no sea más que el producto de la inteligencia creativa, sólo que en lo instantáneo de la danza no nos damos cuenta de cómo ni dónde se llevó a cabo la transformación.[1128]

El 2 de octubre el BNM actuó dentro del programa del CONACURT Convivencia Sahagún, donde presentó *Calidoscopio*, *Tango*, *Estudios número 1*, *4* y *3*, e *Interacción y recomienzo*. Los bailarines fueron José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Teresa Fabela, José Mata, Carolina Meza, Rosa (Romero) Olivera, Antonia Quiroz, Lidia Romero, Jesús Romero y Raquel Vázquez. La dirección artística era de Guillermina Bravo; representante, Lin Durán; colaboradores, Guillermo Barclay, Guillermo Meza, Emilio Carballido, Luis Rivero, Mario Lavista, Antonio López Mancera y Martha Palau.[1129] La función tuvo mucho éxito; dos mil espectadores llenaron la sala.[1130]

## 2. Ballet Independiente, hacia afuera

El 24 de abril de 1975 el Ballet Independiente tuvo dos funciones en el PBA con *Mujeres* de Graciela Henríquez, y de Flores Canelo (también con sus diseños), *Ciclo*, *Tema y evasiones* y *Presagio* (m.

[1126] Luis Bruno Ruiz, "Ballet Nacional. Avance de las coreografías", en *Excélsior*, México, 9 de julio de 1976.
[1127] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 588.
[1128] Patricia Cardona, "Homenaje a Guillermina Bravo, en los 28 años de Ballet Nacional", en *El Día*, México, 23 de septiembre de 1976.
[1129] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Convivencia Sahagún, Auditorio SIDENA, Ciudad Sahagún, 2 de octubre de 1976.
[1130] "Las coreografías de Guillermina Bravo y su relación con el muralismo mexicano", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1976, p. 6-B.

Julián Carrillo), recientemente estrenada. Esta última tenía el texto: "El indígena escudriñaba su oráculo, buscando algún signo que le anunciara el regreso del Dios bueno, que siglos atrás había abandonado a su pueblo. Con ello quedó facilitada la conquista. Fue el fin de una cultura que no acaba de morir y el nacimiento trágico de otra que no se atreve aún a existir". Los personajes eran El hombre de la pluma de quetzal, Malintzin y El hombre de la espada.

Los bailarines de la compañía eran Bernardo Benítez, Carmen Castro, Elsy Contreras, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Herminia Grootemboer, Patricia Guevara, Graciela Henríquez, Patricia Infante, Efraín Moya, Ruth Noriega, Mario Rodríguez, Silva Unzueta y Luis Zermeño. La dirección era de Flores Canelo y Gladiola Orozco; maestros, Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Gladiola Orozco; *manager*, Maurice Dejean; diseños de iluminación y dirección de escena, Manuel Hiram; asistente, Jaime Hinojosa; prensa, Anadel Lynton; fotografías, Jorge Contreras.[1131]

A raíz de estas funciones Patricia Cardona entrevistó a Flores Canelo sobre varios temas y aclaró que confiaba en sus juicios porque "no hay en ellos ni amargura, ni pedantería, ni exageraciones, ni altanerías. Son simple y llanamente el producto de una mente lúcida, que ha sabido no sólo ubicar los hechos en su lugar correspondiente sino que se sabe plena y capaz en la elección de su vida".

Sobre la "danza pura" el coreógrafo opinó que era "muy aburrida" y la definía como "ese tipo de danza que busca no estar contaminada por la inteligencia. No me interesa en lo más mínimo „la originalidad" de una danza. Si el coreógrafo no tiene nada que decir por medio del movimiento, yo tampoco tengo por qué dedicarle mi tiempo". Para él, era más pura la danza de "los árboles de la Alameda que los intentos de „purificación" del movimiento"; y como defendiendo su postura en la creación, dijo que "los problemas concretos" podían ser expresados por "coreógrafos concretos: un coreógrafo es un artista y como tal puede auxiliarse de todos los medios que le vengan en gana para expresarse, puros e impuros. En cuanto a aquello de que „*the medium is the message*" (el medio es el mensaje) a mí no me apantallan con ese tipo de evasiones".

Cardona le preguntó si era posible la unión de los bailarines mexicanos en un solo movimiento creativo, para formar una compañía única de danza contemporánea, idea que recorría el medio. De nuevo, Flores Canelo dio una respuesta lúcida y dura, según su propia "mística" y su experiencia en la compañía oficial del INBA en los años cincuenta:

[1131] Programa de mano del Ballet Independiente, PBA, México, 24 de abril de 1975.

La idea de la unión de todos los bailarines en un solo movimiento creativo no sólo no es posible sino monstruosa. No hay más que visitar algún país en los que sólo existe una línea artística para comprender por qué yo no quiero eso para mi país. Por supuesto que no estoy de acuerdo en la formación de una sola compañía de danza mexicana. ¡Sería como momificar a un niño! Además, tal vez tú no estés enterada pero esto ya ha sido intentado antes. Ha sido el sueño máximo de los bailarines y coreógrafos sin talento. Ya se hizo y los resultados fueron vergonzosos.

El arte no se hace por decreto. Las cosas no son así de simples. Una compañía debe formarse y ganarse un lugar con el público y reconocimiento oficial. Esto se lleva años y mucha, mucha sangre, sudor y lágrimas. No hay otra manera. Me horroriza la idea de la "compañía única". Imagino a su director o consejo (da lo mismo) diciendo amablemente en su primera reunión: "Señores, esta va a ser una de las mejores compañías del mundo. Contamos con los medios para lograrlo (signo de pesos en los ojos de los bailarines). Es nuestro deseo hacer llegar el arte a las masas, etc., etc." Y ya no sigo porque esta experiencia la he vivido en carne propia y hay cosas que duele recordar.

En oposición a la "compañía única", Flores Canelo deseaba para la danza mexicana la "depuración":

Algo así como "vámonos haciendo más o menos", pero los que estemos, estemos porque estamos trabajando y queremos seguir trabajando. Yo no quiero una unión de todos los bailarines sino todo lo contrario: que se dividan. Que se dividan los bailarines de cóctel y antesala y los bailarines que diario lavan sus mallas por la noche. Las campañas publicitarias del DDF no son sólo aplicables a las envolturas de dulces y colillas de cigarros [refiriéndose al muy popular eslogan "Ponga la basura en su lugar"]. También a las personas hay que ponerlas a cada quién en su lugar. En pocas palabras, deseo para la danza en México una sola cosa: honestidad. Honestidad de las autoridades oficiales hacia la danza y viceversa.[1132]

En mayo el Ballet Independiente se marchó a Francia, donde se presentó en el Théâtre de la Ville de París los días 20 al 31, con doce funciones consecutivas y dos programas; en el suburbio obrero parisino de Saint-Denis, con una función dentro del Festival anual del lugar; dos más en Rennes, en la Casa de la Cultura; una en Macon, en el teatro municipal, y otra en Pau, organizada por la municipalidad. A estas cuatro últimas les antecedieron ensayos públicos; más tarde, "los independientes" sostuvieron debates con el público y artistas locales. También en Francia, el Ballet Independiente grabó un programa de televisión de una hora con Antenne 2. Además participó en el Festival Internacional de Carcassone de aquel país y en el prestigiado Festival de Holanda, en Ámsterdam y en las ciudades de Eindhoven, La Haya y Rotterdam. En total, el Ballet Independiente dio más de veinte funciones en su gira europea y actuó ante 29 mil personas.[1133]

---

1132 Raúl Flores Canelo en Patricia Cardona, "Perfiles de México. Raúl Flores Canelo", *op. cit*.

1133 Blanca Haro, "Michel Descombey en México con el Ballet Independiente", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, marzo de 1976.

La invitación había surgido un año antes, cuando Jean Mercure, director del Théâtre de la Ville, uno de los más modernos y concurridos de París, vio su trabajo. Venía de regreso de una gira por Estados Unidos buscando espectáculos y el Independiente le ofreció dos funciones ("de catástrofe por lo pésimo de la sala y lo intempestivo de la visita"). Dos meses después recibieron el contrato de Espectáculos Estelares, el cual los condujo a su aparición en la televisión francesa y al Festival de Holanda.[1134] De tal manera, la gira del Independiente no recibió ningún apoyo oficial de las autoridades mexicanas.

Para la compañía todo era novedoso: firmar un contrato de ese tipo, tener tal número de funciones continuas y contar con un equipo técnico de iluminación tan grande (en el Théâtre de la Ville, donde obtuvo la colaboración de Michel Descombey). Por otra parte, en ese teatro nunca antes se había presentado un espectáculo mexicano semejante ni se le había dado el apoyo que recibió el Independiente.

El programa que presentaron en el Théâtre de la Ville fue *Ciclo*, *Presagio*, *Mujeres*, *Gymnopedies* y *La espera*. Los bailarines fueron Bernardo Benítez, Carmen Castro, Raúl Flores Canelo, Elsy Contreras, Jorge Gale, Herminia Grootemboer, Patricia Guevara, Graciela Henríquez, Patricia Infante, Efraín Moya, Ruth Noriega, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeño. La dirección de la compañía era de Flores Canelo y Gladiola Orozco; administración, Maurice Dejean; maestros, Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Gladiola Orozco; dirección de escena e iluminación, Manuel Hiram; asistente, Jaime Hinojosa; coordinación, Alma Guillermoprieto; fotógrafo, Jorge Contreras; prensa, Anadel Lynton.[1135]

En junio de 1975 apareció en los diarios mexicanos una nota de France Press que afirmaba que las obras del Ballet Independiente denotaban "influencias de las tradiciones mayas y populares de México". Flores Canelo había declarado que sus obras buscaban perpetuar los mitos indígenas, presentes en la vida cotidiana del país, pero sin concesiones al "exotismo del folclor". Ésa fue la característica que impresionó al público francés que por doce días colmó la sala del teatro parisino.[1136]

La compañía mexicana conmovió hondamente a los europeos que presenciaron sus funciones de la gira. Hay numerosos notas al respecto, que siempre destacan la originalidad y fuerza dramática de las obras: "Ir a ver al Ballet Independiente es dejar en el guardarropa las imágenes ya hechas que nos esconden a la América Latina. Es decir, abrirse al universo primitivo, a veces „*naif*", rico de una

[1134] *Ibidem* e "Importante contrato europeo con el Ballet Independiente", en *Cine Mundial*, México, 12 de mayo de 1975.
[1135] Programa de mano del Ballet Independiente, Théâtre de la Ville, París, 20 a 31 de mayo de 1975.
[1136] "Éxito del Ballet Independiente de México", en *La Prensa*, México, 3 de junio de 1975, p. 27.

vitalidad siempre triunfante, pobre de una dependencia secular”.[1137] “Encarnan la conciencia trágica de un México que, desgarrado desde la conquista española, es el país del mal entendido... los bailarines del Ballet Independiente lo expresan con su cuerpo de manera punzante”.[1138] “Se puede afirmar sin ninguna exageración que los bailarines del Ballet Independiente son verdaderos „guerrilleros del arte‟”.[1139] “Folclor, no; alma, sí. Y también fe. Cada ballet es misa, a veces pagana pero jamás profana, que celebra vida... Flores Canelo, principal coreógrafo, alcanza al espectador en lo más profundo de sí”.[1140] “Se trata de una danza original y bella en su desnudez verdadera; una danza muy sobria y „espiritual‟”.[1141] “Un dominio excepcional de la danza, una riqueza considerable en la expresión... Todo lo que tienen que decir, lo dijeron sobre el escenario, sin una palabra, pero con una fuerza que rompe con brillantez el más silencioso de los silencios”.[1142] “El Ballet Independiente o „la condición humana‟ vista por Raúl Flores Canelo; el coreógrafo puede regresar satisfecho a su país de origen: cumplió magníficamente su contrato”.[1143] “Raúl Flores Canelo hace estallar bajo símbolos ingenuos (*naifs*) un gusto por un barroco grandioso y torturado”.[1144] “El triunfo conseguido por el Ballet Independiente es, en fin, el triunfo de una danza que piensa y hace pensar... y sugiriéndonos la miseria de su condición, los bailarines mexicanos nos pusieron frente a un espejo: mexicano, mi amigo, mi hermano, cuando bailas, pienso en mi miseria”.[1145] “En cuanto al idioma de Raúl Flores Canelo, tiene mucho sabor y es fuerte. Su movimiento y trabajo de grupo recuerda a veces a Béjart cuyo teatral [*sic*] comparte. Busca la ayuda de la palabra y del canto y sabe provocar una verdadera tensión”.[1146] “En la mayoría de las coreografías que son de Raúl Flores Canelo, podemos hablar de inventiva y de buen gusto”.[1147] “Raúl Flores Canelo se impuso en Amsterdam ante todo con su ballet revolucionario *La espera*, sencilla y bella coreografía”.[1148] Además, por *Mujeres* Graciela Henríquez fue incluida como una de las más notables coreógrafas de la escena europea en la revista alemana *Kritic Ballet*.[1149]

---

[1137] *Politique Herbo*, París, 1975. Todas estas citas están contenidas en el *dossier* del Ballet Independiente, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1138] Karine Berrot en *Le Nouvel Observateur*, París, 1975.
[1139] *L'Unité*, París, 1975.
[1140] Jean Monteaux, en *Elle*, París, 1975.
[1141] *Press Française*, París, 1975.
[1142] Dents Wuyam, *Le Courrier*, Francia, 1975.
[1143] *L'Eclair*, Francia, 1975.
[1144] Marcelle Michel en *Le Monde*, París, 1975.
[1145] B. Revel en *L'Indépendant*, Carcassone, Francia, 1975.
[1146] Mis Aleven Vrankens, *Telegraf*, 1975.
[1147] Coor C-de Jong-Stoll Eindhoben Daybland, Holanda, 1975.
[1148] Jochen Schmidt, *Frankfurter Allgemeine*, Alemania, 1975.
[1149] Luis Bruno Ruiz, “Presentación del grupo de Danza de Graciela Henríquez”, en *Excélsior*, México, 4 de noviembre de 1980.

La compañía, que para esta gira se constituyó en empresa, tenía garantizado el teatro lleno, pues las localidades eran vendidas en abonos con mucho tiempo de anticipación. Así en el Théâtre de la Ville logró un récord de entradas del 92% en sus funciones, por encima de la compañía de Alwin Nikolais, igualando al Ballet de Félix Blaska y sólo por debajo de la sensación de Europa en esos momentos, Carolyn Carlson.[1150]

Sin embargo, y analizando la gira de manera autocrítica, Gladiola Orozco y Michel Dejean señalan que la crítica no les favoreció, salvo en el caso de *Mujeres*, y que la compañía sufrió un fuerte golpe con los comentarios adversos que recibieron.[1151]

A su regreso, Patricia Cardona entrevistó de nuevo a Flores Canelo, Éste le contó que el grupo lo había sorprendido por la manera en que había respondido ante situaciones desconocidas; también, que se mencionara "nuestra técnica impecable, cuando nosotros jamás hemos pensado que tenemos una técnica impecable". Ratificó que en general la crítica los había favorecido (lo que contradice los señalamientos de Orozco y Dejean), pero dijo que dos reseñas de diarios franceses "totalmente de derecha" no habían estado de acuerdo con "nuestras denuncias de hambre y pobreza, ya que no consideran esos temas aptos para el arte de la danza".

Para explicar la reacción del público ante sus obras, Flores Canelo afirmó que la mejor respuesta se daba a "las coreografías mejor hechas" (los mexicanos, lo que podía ampliarse a públicos de cualquier nacionalidad). Una semana antes de viajar a Francia, relató, el Ballet Independiente había dado una función al aire libre en La Merced; "cuando vi que ese público se quedaba callado en lugar de aventar naranjas me entró una gran confianza de ir a París. Se me quitó el miedo. Si aquí podemos, pensé, allá vamos a poder y así sucedió".

Le adjudicó su éxito en Francia a la claridad de los mensajes y la comprensión de los temas; además, al hecho de que Latinoamérica estaba muy presente en Europa, sobre todo después del golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende.[1152]

Flores Canelo no estaba de acuerdo con el "avangardismo" que, según dijo, durante un tiempo se adoptó con el fin de internacionalizar la danza contemporánea; era una "posición de avangardistas pero de tercera categoría". Todavía percibía esa actitud en México, que llevaba a "vaciar de contenido

---

[1150] Elizabeth Pérez de García, "El Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", en *Novedades*, México, 26 de febrero de 1976.
[1151] Gladiola Orozco y Maurice Dejean en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, Ballet Teatro del Espacio, México, 2 de septiembre de 2004, inédita.
Entrevista conxxx
[1152] Patricia Cardona, "Cultura de hoy. Nuestro éxito se basó en la claridad del mensaje coreográfico: Flores Canelo", en *El Día*, México, 7 de julio de 1975.

la comunicación que puede establecerse con el público. La danza se vuelve una simple copia de lo que se ha hecho en el extranjero, olvidándose de las raíces".[1153] Gracias a que el coreógrafo las recuperaba en sus obras, había ganado el aplauso del público mexicano de diversos sectores sociales, y el de varios públicos europeos.

Esto último le trajo al Ballet Independiente el reconocimiento del INBA. A su regreso fue programado en el PBA para dar una función con las obras de mayor éxito en la gira; se llevó a cabo luego de que el Instituto le ofreció un cóctel a la compañía y ésta informó sobre su experiencia. Sin embargo, no hubo el recibimiento "apoteósico" que en el país se daba a "los ratones macías, a los mantequillas", famosos boxeadores, "y demás especies, profesionales en el manejo del cuerpo".[1154]

A partir de entonces, el Ballet Independiente se concentró en el nuevo montaje de Michel Descombey. En entrevista con Patricia Cardona, éste dijo que había renunciado a la dirección del Ballet de la Ópera de París[1155] por razones ideológicas, coreográficas y estéticas, porque él pretendía una apertura hacia las obras contemporáneas, además del repertorio tradicional.[1156] De México sólo conocía el trabajo del Ballet Independiente, al que consideraba "mexicano" y con un tratamiento muy original de los temas. Para él, la danza del país debía recuperar las técnicas de Estados Unidos y Europa para desarrollar su propio estilo y una técnica auténticamente mexicana. En todo el mundo

---

[1153] Raúl Flores Canelo en Patricia Cardona, "El „avangardismo" obstaculizó el contacto entre público y danza moderna, opina Raúl Flores Canelo", en *El Día*, México, 1975.
[1154] Blanca Haro, "Michel Descombey en México con el Ballet Independiente", *op. cit.*
[1155] Según un breve currículum que en 1979 distribuyó el Ballet Independiente, en 1965 Descombey fue nombrado director de la Danza, título creado para él por el Teatro de la Ópera de París. Cuatro años después renunció a ese cargo pero continuó desarrollándose como coreógrafo de la institución, además de crear obras para compañías de Francia, Israel, Japón, Suiza y Alemania. De 1971 a 1973 fue director del Ballet de la Ópera de Zurich. Escribió el libro *La danse* y recibió el nombramiento de Caballero de la Orden de las Artes y Letras, distinción otorgada por André Malraux. En Declaración del Ballet Independiente de México, con membrete de la compañía, México, 1979, en Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1156] En 1969 Luis Bruno Ruiz había hecho referencia a la "remoción" de Descombey de la cabeza del Ballet de la Ópera de París, lo cual había "causado sensación en el mundo del ballet". Fue sustituido por el norteamericano John Taras. El cronista apuntó que "se consideró que esa compañía francesa, en manos de Descombey, había „decaído enormemente y que la situación fue desastrosa; además, las coreografías llegaron a ser anémicas y sus representaciones padecieron de atrofias"". En Luis Bruno Ruiz, "Danza", en *Revista Tiempo*, México, 8 de septiembre de 1969, p. 72. Sin embargo, Paul Bourcier le ha dado un lugar protagónico a Descombey en "la revolución francesa de la danza", pues al ocupar el cargo de director de Danza de la Ópera de París "no solamente pudo poner sus propias creaciones, cuya modernidad era más audaz cada año: *Sinfonía concertante*, *But*, *Clairieres*, *Pour piccolo et mandolina*, sino que hizo ir a Béjart a la Ópera. Poco respaldado por su grupo, conservador, fundó con los elementos nuevos un pequeño grupo, muy marginal, cuya influencia se reveló más tarde, el Ópera-Studio. Les enseñó la práctica de la danza no académica, les proporcionó un principio de repertorio componiendo para ellos *Ziklus*, *Jazz Suite on Mass Texts*. Aun más, les dio el gusto de componer ellos mismos con espíritu y en un estilo liberado". En Pierre Bourcier, "La revolución francesa de la danza durante los últimos veintiún años", en *Memorias del Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza 1985,* INBA, México, 1987, p. 28.

había un mayor interés por la danza, que estaba convirtiéndose en un medio de expresión más popular.[1157]

Había expectación por la obra que montaba Descombey; era una sorpresa, declaraba Gladiola Orozco, y los cronistas no tenían más información. Sin embargo, se sabía que la compañía "no se dormía en sus laureles" y que se mantenía activa, como "profesionales a toda prueba".[1158]

En febrero de 1976 Malkah Rabell comparó al Ballet Independiente con un kibutz, comunidad donde no existía "ninguna propiedad privada y donde muchos de sus miembros van a trabajar a las granjas privadas para aportar sus sueldos de jornaleros al sostenimiento" colectivo. Eso hacían los "independientes", que para sostenerse debían desempeñar otros trabajos y muchas veces aportaban el fruto a la compañía. En esa situación estaban Gladiola Orozco, la encargada de dar "la constante lucha por mantener la moral y la economía del grupo", y su esposo, el administrador del grupo, Maurice Dejean.

El sucesor de Serge Lifar en la dirección del Ballet de la Ópera de París, que había renunciado a esa posición y luego a la de director del Ballet de la Ópera de Zurich, y que en esos momentos trabajaba intensamente con el Ballet Independiente, quería cumplir "sus sueños coreográficos largamente acariciados". Michel Descombey había conocido en un ensayo de 1971 al Ballet Independiente, cuando vino al frente del Ballet Théâtre Contemporain de París. En esa ocasión, según Orozco, el francés les dijo que parecían "no sólo bailarines, sino actores, y que nuestra danza le hacía pensar en un ballet-teatro".

Un año más tarde había montado para ellos *Les Circles*; en 1975 los vio en el Théâtre de la Ville de París, donde se encargó del aspecto técnico de las funciones. En palabras de Descombey, "sentí que ellos podían hacer muchas cosas de las que antes he soñado sin encontrar el material humano adecuado".[1159] A lo largo de su carrera había "encontrado uno o dos bailarines con las características de ellos pero nunca un grupo como éste en que el mismo espíritu anima a todos"; era muy importante "haberlos descubierto" porque para bailar siempre tenían una motivación. Compartía con la compañía "el mismo ambiente espiritual", es más, pensaba que el modo en que los independientes abordaban la danza "es el que deberían seguir todos los bailarines".[1160]

---

[1157] Patricia Cardona, "Michel Descombey. Los bailarines mexicanos deben encontrar un medio propio de expresión", en *El Día*, México, 28 de noviembre de 1975, p. 19-C.
[1158] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 13 de enero de 1976, p. 17.
[1159] Michel Descombey en Malkah Rabell, "Un coreógrafo de la Ópera de París", en *El Día*, México, 16 de febrero de 1976, p. 16-C.
[1160] Michel Descombey en Blanca Haro, "Michel Descombey en México con el Ballet Independiente", *op. cit*.

Para trabajar con la compañía mexicana Descombey se alejó de su país, su casa y su esposa, la talentosa bailarina Martine Parmain. La fe de los bailarines “independientes” lo había convencido, “antes que artistas son unos seres humanos que tienen una convicción profunda de que la danza es un medio de expresión de motivación dramática”, en contraste con la concepción de “divertimiento estético, al servicio de juegos técnicos”.[1161]

Descombey también habló sobre la obra que creaba, aún sin título, que giraba en torno de la “esperanza en un mundo futuro”. Estaría formada por tres partes: la primera sería dramática para representar los mundos vegetal y animal y su transformación hacia el humano; la segunda, una crítica satírica a la sociedad de consumo en que los bailarines hablarían, y la tercera, sobre la ruptura con el consumismo y el planteamiento de un mundo utópico que renunciara a lo superfluo.

Según Orozco, originalmente Descombey sólo se iba a quedar en México tres meses, pero se cumplían cuatro y seguía el montaje: “este Michel es un tipo formidable. Si tuviéramos que pagar lo que merece su coreografía y su enseñanza nunca podríamos lograrlo”.[1162] Finalmente, permaneció seis meses (cuando, decía, a las otras compañías “no les doy más de un mes y medio”); contratarlo había sido un gran esfuerzo de los mexicanos (“sacamos el dinero de las entrañas”). La obra de dos minutos que Descombey iba a montar se alargó a hora y media; “primera vez que me lanzo a hacer una coreografía tan larga y sin interrupciones”, afirmó el coreógrafo.[1163]

En esas fechas Flores Canelo se expresó sobre la compañía, sus obras, temáticas y técnicas. Sobre éstas recordó que desde el momento de la fundación del grupo había considerado necesario recurrir al ballet, nunca para bailarlo, pues “no corresponde a nosotros, ya que es otro siglo y nuestra sensibilidad también ha variado”, sino como técnica eficaz de entrenamiento, “que por algo lleva doscientos años de fundada”. Hasta entonces habían tenido como maestros de esa especialidad a Tulio de la Rosa, Nellie Happee, Sonia Castañeda, Aurora Bosch y Descombey, aunque también seguían un entrenamiento en Graham, a cargo siempre de Gladiola Orozco.

Sobre sus preferencias en temas para sus obras, dijo inclinarse por los de tipo político, pero tratados a partir de problemas locales; luego eran comprendidos en otros países porque “esos problemas son universales”. Su satisfacción era que se reconociera el tratamiento original de esos

---

[1161] *Ibidem*.

[1162] Gladiola Orozco en Malkah Rabell, “Ballet Independiente de México. Michel Descombey, un maestro formidable”, en *El Día*, México, 16 de febrero de 1976, p. 16-C.

[1163] Michel Descombey en Blanca Haro, “Michel Descombey en México con el Ballet Independiente”, *op. cit*.

temas, "que no se asemejan a los demás de un ballet neoyorquino o francés", pues conservaban "un estilo muy propio".

De nuevo utilizó el ejemplo de La Merced para hablar sobre el público conocedor: bailando en ese mercado, dijo, lograron que los seis mil asistentes se mantuvieran en silencio. Le parecía "un mito eso de que la gente no entiende; sin embargo, reconozco que hay un cierto público que pretende conocer y tiene un prejuicio terrible hacia las compañías mexicanas". Sobre la posibilidad de llegar a la capital de la danza, Nueva York, Flores Canelo fue definitivo: lo primero era trabajar y luchar en México para impulsar la danza:

Tenemos que olvidarnos del día de la madre, del día de la Guadalupana, del día del informe y los demás cientos de días festivos y puentes consecuentes. Lo que nos falta a los mexicanos es disciplina y trabajo. Yo creo que mucha gente no la tiene porque no cree en nuestro país, no cree en sí misma ni cree en sus superiores, y se deja llevar por la apatía de las autoridades, del país y de la gente. Nosotros no nos hemos dejado arrastrar por esa mediocridad y trabajamos también en días festivos. Nueva York no es ninguna meta, nos encanta bailar en Toluca o en el Teatro Municipal de París, que es un raro privilegio; pero nuestra meta inmediata es el trabajo.[1164]

Finalmente, con gran publicidad se anunció el estreno de *Año cero* de Descombey. Se citó a la prensa en la ADM, con la presencia de Flores Canelo y Gladiola Orozco. Descombey explicó que la obra era producto de su mejor momento como creador, surgida "prácticamente de mi relación estrecha" con el Independiente. Pretendía ser "un grito de rebelión frente a lo absurdo, frente al desarrollo-lucro, frente a la sociedad de consumo opresiva, enajenante, contaminante, nuclearizada e irremediablemente mortífera".[1165]

El coreógrafo elogió al Ballet Independiente; su obra era también "una declaración de amor" a esa compañía y "a la fe que los impulsa, por encima de las duras realidades, hacia su año cero, siempre renovado".[1166]

Por su parte, los directores de la compañía afirmaron que trabajar con Descombey había sido un honor y había contribuido al desarrollo del grupo, que entró en "un ritmo de trabajo a un nivel al que no estamos acostumbrados, aunque tenemos fama de ser muy trabajadores; con él, hemos pasado

---

1164 Raúl Flores Canelo en Elizabeth Pérez de García, "El Ballet Independiente pronto tendrá una temporada", *op. cit*.
1165 Michel Descombey en Jorge Meléndez, "Michel Descombey. „La danza es mi escritura‘", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1976, p. 17.
1166 Michel Descombey en Pedro Jiménez, "Opina su autor Michel Descombey. La obra *Año cero* es un grito de rebelión frente a lo absurdo", en *El Nacional*, México, 27 de marzo de 1976.

días difíciles".[1167] Según el francés, en México no se había logrado la perfección técnica, pero sólo se requerían tiempo y más trabajo para suplir los dos siglos de tradición que había en su país. México tenía "su propia peculiaridad, su propio encanto y aunque no se adapte al perfeccionismo, agrada entre los europeos por su espontaneidad y sentido de lo social, por su desprendimiento del mensaje hacia el ser humano al que exhorta constantemente a liberarse de las cadenas de todo orden que detienen su avance".[1168] Así como Maurice Dejean opinaba que para el Independiente "lo dramático" era el contraste "entre las posibilidades que existen para él en el extranjero y la indigencia en la que sobreviven aquí", Descombey no entendía que el grupo no tuviera siquiera un salón estable para trabajar y mucho menos un subsidio[1169] (al parecer sí recibían apoyos para algunos montajes, como lo dijeron Flores Canelo y Orozco en 1972).[1170]

En entrevista con Álvaro Soriano, Flores Canelo explicó los motivos del trabajo del Independiente con Descombey. Éste tenía "un gusto especial" por la compañía, su labor y propósitos, pero sobre todo, había una identificación humana entre ellos. Descombey era un artista "de primer rango mundial" cuyas exigencias obligaron a los bailarines a hacer un esfuerzo especial, "pues un artista de semejante talla exige un conjunto que llegue a su nivel de calidad, para que el trabajo cristalice". El coreógrafo no se había limitado a montar *Año cero*; había impartido clases y observado detenidamente todo el trabajo del Independiente. A Flores Canelo trabajar junto a Descombey le permitió aprender y tener experiencias que "sin llevarme a copiarlo, enriquecerán por fuerza mi propia capacidad".[1171]

Para el estreno de *Año cero* el Ballet Independiente dio tres funciones en el PBA, el 13 y 18 de abril de 1976. Descombey la había imaginado, coreografiado y puesto en escena, además de hacer el montaje musical y textos de la segunda parte. La música de la primera y tercera partes era de Bernard Parmegiani; vestuario y escenografía de Flores Canelo; realización de vestuario y escenografía de la segunda parte de Arturo Jiménez.

El nombre de la primera parte era *Nacimiento-lucha-éxodo-amor-dinámica de la esperanza*; segunda parte, *Sociedad de consumo*; tercera, *Huidas-en búsqueda del tiempo reinventado del amor,*

---

[1167] "*Año cero* de Descombey, con Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 27 de marzo de 1976, p. 6-B.
[1168] Michel Descombey en "*Año cero*, ballet que Michel Descombey dedica a México", en *El Universal*, México, 28 de marzo de 1976, pp. 1-C y 11-C.
[1169] Maurice Dejean y Michel Descombey en Blanca Haro, "Michel Descombey en México con el Ballet Independiente", *op. cit*.
[1170] Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco en Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 23 de diciembre de 1972, p. 4-C.
[1171] Raúl Flores Canelo en Álvaro Soriano y Bueno, "Hoy en México", en *Novedades*, México, 13 de abril de 1976, p. 10.

*de la libertad, de la comunidad* (episodio en que "cada bailarín se expresa a través de su propia coreografía"), *del espacio y el sol estallados del Año cero*.

Los bailarines de la compañía eran Bernardo Benítez, Jorge Gale, Herminia Grootemboer, Jaime Hinojosa, Patricia Infante, Efraín Moya, Ema Pulido, Mario Rodríguez, Silvia Unzueta y Luis Zermeño. Los directores, Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco; encargado de la administración, Maurice Dejean; director de escena, Manuel Hiram; asistente, Jaime Hinojosa; relaciones públicas, Anadel Lynton.[1172]

En el ensayo general, exclusivo para la prensa, Alberto Domingo vio la obra y opinó que su inicio era "áspero, luego la esperanza vuelta emotividad intensa, más tarde una crítica dura, pero llena de gracia a la enajenación humana en el tiempo presente, y al final un mensaje de encendida esperanza en el mejor destino de todos nosotros". Sobre la crítica al consumismo y los medios masivos de comunicación, ya hecha con anterioridad, *Año cero* aportaba una innovación al combinar la palabra, mímica y danza "en un juego afortunado".[1173]

Dos semanas después de estas opiniones, Alberto Domingo escribió que la obra requería "enmiendo, cosa que no reclama el hacha, ciertamente, pero sí la tijera". Si bien los bailarines mostraban su técnica y una capacidad expresiva "fuerte, penetrante", *Año cero* era demasiado larga y repetitiva en frases y actitudes, "adolece de extensiones, de reiteraciones fatigantes". El lenguaje era "intelectualizado", lo que iba en contra del Ballet Independiente, una de cuyas "innegables, hermosas virtudes" era su "lenguaje diáfano", caracterizado por la "sencillez y la honradez que son inherentes a la elocuencia verdadera".[1174]

La noche del estreno un numeroso público asistió con la expectativa de presenciar "un espectáculo totalmente diferente".[1175] Patricia Cardona escribió que en un tiempo en que la danza se había convertido en algo ininteligible para los 50 millones de habitantes del país, *Año cero* abría una esperanza de acercamiento con los públicos masivos. La "reconciliación con la danza" se daba porque ésta se mostraba, sin lugar a dudas, como un "medio eficaz para la comunicación"; el camino marcado por Descombey era "darle forma plástica a la situación angustiosa del hombre y darle forma plástica a lo que todos los hombres comparten a nivel universal". Por otra parte, los bailarines habían pasado por

[1172] Programa de mano de *Año cero*, Ballet Independiente, PBA, México, 13 y 18 de abril de 1976 (dos funciones el segundo día).
[1173] "La vida airada. *Año cero*", en *Siempre!*, México, 14 de abril de 1976.
[1174] "La vida airada. Crítica", en *Siempre!*, México, 28 de abril de 1976.
[1175] Angelina Camargo, "*Año cero*: el sueño de Michel Descombey", en *El Heraldo de México*, México, 17 de abril de 1976, pp. 1-C y 2-C.

"una revolución total" y lucían más profesionales, convertidos sus cuerpos por Descombey en "instrumentos capaces de transmitir cualquier idea plástica o conceptual, a pesar de que en la segunda parte la obra se desprendiera de la danza y recurriera a la palabra para dar el mensaje del absurdo de la sociedad de consumo". Hubiera sido mejor, dijo Cardona, transmitirlo usando sólo la danza.[1176]

La opinión de Alfredo Henares contrastó con la anterior: "al analizar el trabajo total nos encontramos con posturas prácticamente antiestéticas en el resultado". La producción electroacústica de la música de Parmegiani parecía "haber llegado a un *status quo*" y era "casi dependiente" de obras muy anteriores (como *Violostries*, un éxito también de Descombey); sin embargo, le parecía "innegable el valor" de *De Natura Sonorum* (música empleada en *Año cero*) dentro de la música contemporánea. En cuanto a la coreografía, en la primera y tercera partes no se apartó de "la línea de trabajos que ya le conocemos", si bien hubo "un avance en la interpretación plástica y en la imaginación usada para mover a los bailarines. En ocasiones nos pareció ver detalles folclorizantes elegantemente manejados, dando un toque extraño y fascinante al producto final".

"Lo positivo" terminaba allí; la segunda parte era "una lastimosa y por ello lamentable parodia de algún *sketch* adecuado a una carpa donde abunda lo obvio, lo vulgar y lo cretino". Los "espléndidos" bailarines fueron convertidos por Descombey en "cómicos al estilo más idiotizante y aburguesado de nuestra televisión comercial", y para el vestuario se recurrió a "una novedad de hace treinta años empleando trajes inflables, varios de los cuales fallaron". Por ello, opinó Henares, la segunda parte de *Año cero* se "disparaba" de la obra y estaba plagada de lo que pretendía criticar: "chabacanería, lo burdo, la antidanza, lo barato por corriente fue el resultado de esta parte que nada tiene que hacer dentro de la belleza del resto de la obra". Como remate, los "pésimos textos" parecían copiados de *La publicidad os hará libres* de Raúl Cremoux, y algunos de ellos no se entendían por deficiencias en el sonido.[1177]

Pedro Mármol escribió sobre la polémica desatada por la segunda parte de *Año cero*, a pesar de la cual había acuerdo en que la obra tenía "numerosas cualidades" desde la perspectiva de la composición dancística.[1178]

Alberto Domingo también se refirió a ese fragmento. A diferencia de otras opiniones, según las cuales la crítica a la "televisión estupidizadora" y al "comercialismo barato" era graciosa pero fuera de

[1176] Patricia Cardona, "*Año cero* da forma plástica al llamado mundial de solidaridad", en *El Día*, México, 15 de abril de 1976.
[1177] Alfredo Henares, "Estreno mundial de *Año cero*. Dos de cal por una de arena tuvo el Ballet Independiente", en *El Sol de México*, México, 15 de abril de 1976, p. 9-A.
[1178] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 26 de abril de 1976.

lugar dentro de la obra, y resultaba "teatro populachero" o "pegote", al cronista de *Siempre!* le pareció "localista y efímera".[1179]

Contra la misma segunda parte un cronista escribió que rompía con el resto de la obra, utilizaba un "denso y trasnochado sentido del humor" y era una "crítica algo ingenua de la sociedad de consumo". En el estreno algunas personas callaban a los bailarines y otras callaban a las que callaban, pues disfrutaban del *sketch*. Sin embargo, en la primera y tercera partes era evidente la labor de un coreógrafo y su coherencia; en *Año cero* se podían admirar la creatividad de "una alta esteticidad" de Descombey y la gran calidad técnica y profesionalismo de los bailarines. Además, según el cronista al final de la obra y ante "el azoro del público", los bailarines se dejaban ver "en un *strip tease* colectivo"[1180] o, en palabras de Isabel Farfán, quedaban "al unísono en *cueritis vivis*".[1181]

Otro cronista también señaló las deficiencias del *collage* del fragmento intermedio, "una pesadilla", mientras que las otras dos eran "formidables". Mencionó asimismo el final de la obra, en que los bailarines se desnudaban "afrontando el futuro sin disfraz ni atuendo".[1182]

*Cine Mundial* publicó cuatro fotografías de los "escandalosos desnudos integrales en el final del ballet".[1183] Luis Bruno Ruiz comentó el desconcierto que causaron éstos preguntándose si "nuestro máximo coliseo merecía un final realizado con mayor comedimiento, por la categoría acostumbrada del recinto; además, atendiendo a la sicología muy especial del latinoamericano y aun los existentes valores de equilibrio tradicional" y "si el final de esa obra sería capaz de presentarse en el refinado Teatro de la Ópera de París". Para el cronista la conclusión de la obra era "una simbólica resolución a la situación actual plena de hipocresía, enmascarada, o sea, volver a la simplicidad desnuda"; *Año cero* había tenido "buen impacto artístico" debido a la "cultura o tolerancia" del público.[1184]

En la función del día 18 estuvo en el PBA el compositor Parmegiani, llegado desde París para ver *Año cero*[1185] y a participar en conciertos-debate en el Instituto Francés para América Latina y el Conservatorio Nacional de Música. Presentaría música inédita suya y del Grupo de Investigaciones Musicales.[1186]

[1179] "La vida airada. Crítica", *op. cit*.
[1180] "Danza. *Año cero* una danza de esperanza en el hombre", en *América*, México, 1 de mayo de 1976, p. 37.
[1181] Isabel Farfán Cano, "Miscelánea musical", en *América*, México, 1 de mayo de 1976, p. 64.
[1182] "Híbrida música del *Año cero*", en *Excélsior*, México, 19 de abril de 1976.
[1183] "*Año cero*", en *Cine Mundial*, México, 21 de abril de 1976, pp. 10 y 11.
[1184] Luis Bruno Ruiz, "*Año cero*, ballet de Descombey", en *Excélsior*, México, 21 de abril de 1976.
[1185] Angelina Camargo, "El mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 17 de abril de 1976, p. 4-C.
[1186] "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 24 de abril de 1976.

Luego de esas tres funciones en el PBA, "a petición del público" se volvió a programar *Año cero* en el Teatro de la Danza, en una larga temporada. Un "comentario generalizado" en torno de la obra había resaltado la "calidad y profesionalismo de los integrantes del Ballet Independiente, que los coloca a nivel de las mejores compañías internacionales".[1187] El hecho es que trece funciones consecutivas en el Teatro de la Danza con el estreno de Descombey eran un reconocimiento a la compañía, que debió interrumpir su temporada para bailar en el Festival Cervantino el 9 de mayo. Allá tuvieron mucho éxito y escandalizaron "a mucha gente no acostumbrada a las novedades del ballet, cuando los actores se desnudaron y simularon situaciones eróticas diversas, relacionadas con la procreación".[1188]

Durante esas semanas el Ballet Independiente llenó el Teatro de la Danza a casi sus dos terceras partes de capacidad, "un gran logro", mayor aún porque renunció a los boletos de cortesía.

Luego de esas funciones Manuel Blanco escribió que *Año cero* le daba "continuidad temática y formal" al trabajo del Ballet Independiente, que siempre recurría a una anécdota referente a la realidad de "nuestros pueblos" y hacía una "búsqueda formal" dentro de la danza clásica o contemporánea, de donde nacían "nuevas formas corporales, de movimientos originales y de trazos coreográficos diversos". Blanco opinó que la segunda parte de *Año cero* "deja qué desear en cuanto a fuerza, originalidad y trabajo de vocalización de los bailarines", pero las otras partes tenían un "desarrollo coreográfico casi impecable", un uso de la música con "originalidad y talento" e iluminación y escenografía adecuadas.[1189]

María Pía Lara definió el repertorio del Ballet Independiente como búsqueda de un lenguaje escénico con una visión "comprometida" con la realidad; lo mismo incluía obras "semejantes" a las del nacionalismo de los años cincuenta que las montadas por Anna Sokolow, John Fealy y Descombey. *Año cero*, escribió, también tenía esa "intención de mensaje, comprometida a su manera con la realidad"; sin embargo, esas obras "difícilmente llegan a desembocar en algo realmente artístico, porque en general necesitan demasiados elementos que atañen a la realidad y caen en lo obvio. En muchas ocasiones se convierten en panfletos. Y este peligro cayó con mucho peso en la coreografía de Descombey". Se sumó a los comentarios sobre las deficiencias de la segunda parte de la obra: no podía

---

[1187] "Vuelve el *Año cero* del Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 25 de abril de 1976, p. 18-C.
[1188] "Escandalizó la actuación erótica del ballet *Año cero*", en *El Universal*, México, 10 de mayo de 1976.
[1189] Manuel Blanco, "Con el Ballet Independiente. *Año cero* de Michel Descombey", en *El Nacional*, México, 12 de mayo de 1976.

hablarse de ella desde el punto de vista coreográfico "pues no se le puede incluir dentro de esa categoría".[1190]

Descombey respondió a las críticas defendiendo el hecho de que los bailarines hablaran en escena, así como los actores podían bailar: "Hay ocasiones en que la danza no puede expresar por sí misma una idea. Es entonces cuando se auxilia de la palabra". No creía que "el bailarín que toma un micrófono para gritar su denuncia cometa un sacrilegio". Sobre el uso de música clásica en la segunda parte, dijo que no era una "irreverencia", sino "una demostración de cómo se usa dentro de la sociedad de consumo a los clásicos, a quienes yo respeto y admiro".[1191]

Tras su triunfal gira europea y el estreno de *Año cero*, finalmente el Ballet Independiente recibió el reconocimiento del gobierno. Después de diez años de fundado, la Presidencia de la República le asignó una ayuda económica "pequeña" (un millón de pesos anuales y un local), "con la advertencia de que será sólo durante el tiempo que queda del presente sexenio. Eso, piensan los miembros del Ballet, es una bocanada de oxígeno, pero sobre todo, es un reconocimiento, una acción de justicia a la labor que han venido desarrollando".[1192] Para Flores Canelo ese subsidio (que sería suministrado por el INBA) fue una "sorpresa", pues hasta entonces sólo habían contado con un apoyo institucional de siete mil pesos, condicionado al montaje de cuatro obras para las temporadas anuales en el PBA.

*Revista de Revistas* publicó un larguísimo reportaje de la compañía; entre los entrevistados no estaba Flores Canelo. En su lugar, Gladiola Orozco ("mujer extremadamente delgada y de atropellado hablar") recordó los momentos duros que habían pasado desde la fundación del Ballet Independiente y afirmó que su propósito había sido "trabajar con más conciencia" (seguramente en comparación con el Ballet Nacional, compañía de la que se desprendieron) de la realidad social, política y económica del país. Querían hacer una danza representativa de esa realidad y sobre las "angustias que las masas populares con frecuencia se callan", lejos de la danza mecánica y sin expresión, y "nos pusimos a trabajar como podíamos y donde podíamos". La postura en cuanto a su responsabilidad social era muy clara: a todos los integrantes se les inculcaba el estudio para "compenetrarse en la realidad del país" y "estar siempre listos para dar todo por él". Para Orozco, "un ser sólido, fuerte, en un momento dado

---

[1190] María Pía Lara, "Danza. Sobre Ballet Independiente", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 1 de junio de 1976.
[1191] Michel Descombey en Elvira Carrillo y Luis Manuel Ortiz, "Ballet Independiente: en busca del año cero", en *Revista de Revistas*, nueva época, núm. 205, México, 5 de mayo de 1976.
[1192] Elvira Carrillo y Luis Manuel Ortiz, *ibidem*.

puede ir a trabajar al campo porque así lo requiere México. Un artista enclenque, raquítico y *vedette* de nada sirve ni para la danza ni para la nación".[1193]

Esta visión del Ballet Independiente estaba estrechamente vinculada con lo que Flores Canelo llamaba el "proyecto vasconceliano", que en su momento le había atraído tanto del Ballet Nacional de los años cincuenta. También se relacionaba con las ideas y prácticas que se promovían en Cuba, en donde a los artistas se les exigía un compromiso: en toda Latinoamérica se discutía sobre el papel del artista en la sociedad.

El uso de las técnicas dancísticas, la búsqueda del "perfeccionamiento de su lenguaje escénico", "la rigurosa formación cultural e ideológica" de sus integrantes, la autocrítica permanente, el rechazo al "dogmatismo" y la creación de un repertorio en que "la preocupación estética no puede constituir un fin en sí" eran las líneas que el Ballet Independiente había seguido desde 1966, siempre conservando su autonomía. Al respecto, Orozco afirmó que aunque hubiera entrado en la esfera oficial, al ser incorporada en las temporadas oficiales del INBA, la compañía siempre había financiado su trabajo, pues "sabíamos que mantener independencia económica ayudaría más a nuestro desarrollo que la dependencia de una estructura". Ésta habría significado sujetarse a la opinión de la cambiante burocracia cultural y a las preferencias de los funcionarios.

Para Orozco, los "sacrificios" valían la pena por sus resultados: "Es hermoso tratar de mitigar la preocupación del hombre, sus problemas, su miseria, ayudar a su educación; es apasionante pertenecer a un grupo donde queremos hacer algo y no morimos como bailarincitos muy monos".

Los autores del reportaje afirmaron que la compañía había sufrido la censura por los temas que trataba en sus obras: "Con frecuencia se les autoriza para actuar en alguna sala oficial y de pronto, siempre antes de la función, sucede algo (un trámite no corrido, supuestos compromisos anteriores), que impide la presentación". Ésa era la causa, según ellos, de que las funciones del Independiente fueran "esporádicas" y a veces se redujeran a media docena por año.

En el mismo reportaje, Luis Zermeño, procedente de teatro, explicó su incorporación a la compañía por la "constancia" que había en ella y porque en la danza había encontrado "una verdadera forma de expresión"; aunque no hubiera mucho dinero y apenas se pudiera vivir, en el caso de alguna dificultad económica "la compañía la ha afrontado. ¿Dónde encuentro una situación igual?". Mario Rodríguez dijo que era "bellísimo poder hablarle al pueblo de sus problemas de la mejor manera que sabemos: bailando". Ema Pulido se refirió a las muchas compañías a las que había pertenecido, "y

[1193] Gladiola Orozco en *ibidem*.

puedo asegurar que éste es el grupo definitivamente diferente. Es otro ambiente, tiene otro ideal, hay compañerismo, amor, humanidad". Descombey dijo que si antes sólo por dinero había trabajado, desde su acercamiento con el Independiente pensó "que también podía hacerlo por la sola satisfacción de manifestarse como humano y de colaborar con un grupo de personas que piensan como él".

La compañía no tenía un lugar estable para trabajar; sus gastos, que nunca alcanzaban a cubrir, llegaban mensualmente a treinta mil pesos; sus 16 integrantes debían emplearse en otras actividades para sobrevivir, además de cumplir con las clases y ensayos diarios. Por ello, según Orozco "de compañía profesional sólo tenemos la manera de bailar". Aún así, necesitaban muchos años para "cimentar" al grupo y no los detendría "la falta de equipo, de local, de medios. No podremos disculparnos y echar a otros la culpa. Llegará el día en que la compañía sea fuerte, en que bailará no seis veces sino seis meses en el año, eso dependerá de nosotros, de nuestra fortaleza".[1194]

Como prueba de la convicción del Ballet Independiente sobre la danza con servicio social, en junio de 1976 participó en las actividades organizadas por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, parte de un plan cultural con los habitantes de Tepito que buscaba que el arte no fuera "privilegio de clase", poniéndolo al alcance de todos. El día 12 dio una función y Juan Gutiérrez dictó la conferencia "La danza".[1195]

Descombey partió de México "a cumplir compromisos" en Alemania; en agosto regresó como asesor técnico y artístico del Ballet Independiente,[1196] con el cual estableció una relación formal y estable.[1197] Luego de actuar en los programas de Convivencia Sahagún y Las Truchas del CONACURT, el grupo empezó a preparar los festejos de su décimo aniversario, con una temporada del 21 de octubre al 13 de noviembre en el Teatro del BFM, donde presentarían tres programas con obras de Flores Canelo, Descombey, Henríquez y Sokolow.[1198]

En esos diez años de trabajo habían estrenado 49 obras de doce coreógrafos; a raíz de sus festejos Gladiola Orozco refrendó su conciencia no sólo de la realidad mexicana, sino del mundo entero. Flores Canelo dijo que sus obras habían sido calificadas de nacionalistas, "no porque así lo haya querido hacer"; en la medida en que en su gira pasada incluso campesinos y trabajadores franceses habían entendido sus obras, "me atrevo a suponer que nuestro trabajo es universal".

---

[1194] Gladiola Orozco, Luis Zermeño, Mario Rodríguez, Ema Pulido y Michel Descombey en *ibidem*.
[1195] "Cultura para el pueblo", en *El Día*, México, 10 de junio de 1976.
[1196] "Llegará Michel Descombey", en *Excélsior*, México, 11 de agosto de 1976, p. 11-B.
[1197] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 16 de octubre de 1976, p. 17-C.
[1198] "Ballet Independiente de México. Celebrará su X Aniversario con una breve temporada", en *El Día*, México, 15 de octubre de 1976, p. 6-E.

Confirmó su optimismo sobre el aumento del público de danza, "basándonos en que las cosas que suceden en Estados Unidos nos llegan con diez años de retraso" y considerando que en ese país la danza era entonces el arte con el mayor número de aficionados, en México ya empezaba a sentir ese fenómeno.[1199]

Flores Canelo y Orozco reiteraron los aportes e impulso que habían dado a la compañía Descombey y Dejean; negaron que sus obras hubieran sido censuradas, concretamente por su mensaje "contra el consumidor imperialista": *Año cero* se había presentado sin trabas y captado el interés del público.[1200]

A la pregunta de por qué no creaban obras con motivos prehispánicos, Flores Canelo respondió que sí lo habían hecho, "aunque ese mundo prehispánico a veces me parece que tenía crueldades a lo Hitler". Como constantemente lo hacía, habló de la "magnífica respuesta" obtenida en las funciones que daban en plazas, mercados y "barrios populosos", mientras que "a veces en el escenario del PBA, que tiene una situación propicia para lucirse el bailarín, no se siente la misma satisfacción que danzar ante el pueblo sencillo, donde se llega a encontrar a personas de fina sensibilidad para captar la intención psicológica, social, poética o filosófica de las obras. Esto ya es un triunfo".[1201]

Flores Canelo era reconocido como el coreógrafo más importante de la compañía, cuyas obras determinaban su tendencia, a pesar del trabajo de otros creadores; a Gladiola Orozco la llamaban "maestra y guía" del Independiente: "su visión, tenacidad y capacidad de trabajo, su constante fe y espíritu de lucha por encima de todas las carencias ha hecho posible la supervivencia y el desarrollo constante de la compañía". Además, Orozco tenía un reconocimiento internacional, pues en seis ocasiones había sido invitada a Cuba como maestra y consejera artística de la Escuela Nacional de Arte y el Conjunto Nacional de Danza.

Todo estaba listo para la temporada del décimo aniversario del Independiente en el Teatro del BFM (difusión, programas de mano, carteles, anuncios de radio y televisión). Unas horas antes de la primera función, se anunció a la prensa su cancelación. Maurice Dejean explicó que el personal del

---

[1199] Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco en Angelina Camargo, "Fructífera vida del Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1976, p. 14-B.
[1200] "Diez años del Ballet Independiente de México", en *Novedades*, México, 18 de octubre de 1976, 2a. secc., p. 6.
[1201] Raúl Flores Canelo en Luis Bruno Ruiz, "Hace diez años se fundó un Ballet", en *Excélsior*, México, 19 de octubre de 1976, p. 4-B.

teatro les había informado que en éste no se permitían desnudos, y como los había en *Año cero*, la compañía se vio obligada a cancelar toda la temporada.[1202]

Luego de la intervención del Consejo Nacional de la Danza, de cuya Junta Directiva eran integrantes Flores Canelo y Orozco, la temporada del décimo aniversario se llevó a cabo en el Teatro del Bosque (cedido por el secretario de Educación Pública a ese organismo) durante ocho fechas en noviembre y diciembre de 1976. Presentaron tres programas, el primero con *Año cero*; el segundo con *Ciclo*, *Desiertos*, *Gymnopedies* y *La espera*, y el tercero con *Invenciones*, *La espera*, *Circles* y *Tema y evasiones*. La dirección estuvo a cargo de Flores Canelo y Orozco; consejero artístico y técnico, Michel Descombey; administración, Maurice Dejean; diseños de iluminación, Descombey; dirección de escena, Manuel Hiram; asistente de ensayos, Bernardo Benítez; asistente técnico, Jaime Hinojosa; relaciones públicas, Anadel Lynton; fotógrafo, Jorge Contreras.[1203]

En su debut la compañía llenó totalmente el Teatro, que se había remodelado y acondicionado, y se le había instalado un nuevo sistema de luces y sonido.[1204]

Al concluir su temporada el Ballet Independiente partió a Guatemala, donde dio dos exitosas funciones, gracias a los auspicios del INBA y la Dirección de Relaciones Internacionales y Educativas de la SEP. Se presentaron en un repleto Teatro al Aire Libre de la capital con *Año cero*, *Ciclo*, *Polyrythmie* (c. Descombey, m. Francis Bayle) y *Tema y evasiones*.[1205] Así concluyeron sus actividades del sexenio, que llegaba a su fin.

---

[1202] Angelina Camargo, "Se queda sin teatro por el momento. Un desnudo fue la causa de la prohibición al Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 22 de octubre de 1976, p. 3.
[1203] Programa de mano del X Aniversario del Ballet Independiente, Teatro del Bosque, México, 12 al 14, 26 y 27 de noviembre y 3 al 5 de diciembre de 1976.
[1204] "El Teatro del Bosque es ya para todos los bailarines", en *Excélsior*, México, 16 de noviembre de 1976.
[1205] "Actuó en Guatemala el Ballet Independiente de México", en *Excélsior*, México, diciembre de 1976. Las funciones fueron el 25 y 26 de diciembre.

**3. Expansión 7**

En febrero de 1975 Expansión 7 presentó sus dos programas en varias escuelas de la ciudad de México, y en ese mes y marzo participó en dos programas para el Canal 11 de televisión. Valentina Castro habló sobre la invitación recibida por el grupo para tomar parte en el International Festival of Youth Orchestras and Performing Arts, en Aberdeen, Inglaterra, que se celebraría en agosto (y al que finalmente no acudieron). También habló de las dificultades para mantenerse activos, pues el año anterior lo habían pasado "en blanco" en cuanto a trabajo con el INBA. Esperaba que 1975 fuera diferente, por lo menos por la temporada oficial que se suponía que organizaría el Departamento de Danza del Instituto, aunque el director general del Instituto aún no aprobaba el plan de trabajo de dicho Departamento. La coreógrafa afirmó que, si continuaba esa indecisión, "trabajaremos independientemente".[1206]

El INBA no solucionó las demandas de contratación de Expansión 7, que en abril protestó bailando a las afueras del PBA. Exigían trabajo y reconocimiento que, por otra parte, sí habían obtenido de Amalia Hernández, quien según Cecilia Baram les había ofrecido sus instalaciones para que recaudaran fondos. Sin embargo, el INBA no les asignaba ningún tipo de subvención,[1207] salvo el salón que utilizaban en la ADM para clases y ensayos. La protesta de Expansión 7 apareció en todos los diarios de la ciudad, incluso en primera plana, así como fotografías de "algunas decenas de peatones boquiabiertos y automovilistas que „se daban el amarrón" para contemplar el espectáculo".[1208]

Efectivamente, ese mismo mes Expansión 7 dio una función en el Teatro del BFM, con Cecilia Baram, Valentina Castro, Elsy Contreras, Héctor Chávez, Antonio Domingo, Daria Ellies, Socorro Meza y Miguel Ángel Palmeros. Antes de la función Jaime Labastida leyó un texto situando al grupo dentro del campo dancístico y su desarrollo; además, le agradeció a Amalia Hernández su generosidad por programar la función. Para el poeta, Expansión 7 era parte del "renacimiento general", técnico y artístico, de la danza mexicana, pero que no obtenía respuesta de las autoridades, que no elaboraban las estrategias necesarias para difundir sus productos. Consideraba que Expansión 7 era consciente de los problemas de concepto, difusión y educación por los que atravesaba la danza, y en su búsqueda por solucionarlos planteaba respuestas prácticas, pues "saben que tienen que bailar *aquí*, *ahora*". Así, aunque podía elaborarse una teoría, lo importante era que se acompañara de "resultados prácticos, aquellos que se ofrecen en el foro".

[1206] Valentina Castro en "Cultura de hoy. El mundo empieza a reconocer la calidad de nuestra danza", *op. cit*.
[1207] "Problemas de desempleo en Bellas Artes", en *La Prensa*, México, 3 de abril de 1975, secc. Cultural, p. 12.
[1208] Gabriel del Río, "Protesta sobre las puntas de los pies, de bailarines", en *El Sol de México*, México, 3 de abril de 1975.

Por eso Expansión 7 había trabajado en el ámbito de la experimentación a partir de un concepto global del lenguaje moderno, incluidos movimiento, música, escenografía, iluminación y vestuario. Por tal razón, en su primer programa (julio de 1973) habían trabajado junto con el Grupo Quanta, el cual proporcionó "textos aleatorios" para sus primeras obras, como la colectiva *Integración*. Para el segundo programa (que en esa ocasión presentaban) habían trabajado con el grupo Nueva Experiencia Sonora, también con música aleatoria a partir de la improvisación, lo cual se había concretado en la obra colectiva *Imágenes sonoras*, acompañada en el piano por Francisco Escobedo en el Teatro del BFM. Además de estas dos obras, se programaron *Trío gracioso* de Palmeros, donde se utilizaba el jazz con un tema de Mozart; *Danza para tres*, también de Palmeros con música de John Cage, y *En una sola llama* de Valentina Castro, con apoyo de un recitativo oral.

Labastida recordó que en su intento de crear un espectáculo integral, el grupo también había recurrido a los pintores Héctor Xavier, Jesús Martínez y Guillermo Zapfe, colaboradores constantes. En la iluminación estaba Juan González Amador y en los efectos lumínicos, Arturo Ponce. Al concluir la función, el poeta Juan Bañuelos dialogó con el público.[1209]

Luego vinieron varias funciones en el Teatro del BFM, convertido en un foro importante para Expansión 7. También actuaron en agosto en el Teatro de la Danza, para los alumnos de los cursos de verano que impartía la ADM; en octubre en la Universidad Autónoma Metropolitana y en noviembre en el IPN.

En diciembre de 1975 el grupo participó en la Temporada de Otoño del Teatro de la Danza con *Integración* (c. colectiva, m. Grupo Quanta); *Cuatro de cinco* (c. Palmeros, m. J. Bodin de Boismortier); *Dos tiempos de un hombre* (c. Miguel Ángel Palmeros, m. Dodge-Kellaway); *Danza para tres* (c. Palmeros, m. John Cage y Paul Price), y *Desdoblamiento* (c. Valentina Castro, m. Julián Carrillo) con el texto

> Porque he huido al conocerme
> y me he escondido entre licores,
> entre pequeñas cápsulas de frases,
> entre amigos,
> Ahora quiero regresar hasta mi centro;
> Quiero habitarme,
> como en el vientre de mi madre.
> Amo la vida
> y tal vez más tarde descubra su sentido.

[1209] Jaime Labastida, *op. cit.*

¿Qué tormentos de silencio me persiguen?
Sólo me reconozco desnudo de finales
y vestido de caminos.

La dirección era colectiva y sus integrantes, Cecilia Baram, Miguel Ángel Palmeros, Socorro Meza, Héctor Chávez y Valentina Castro, además de la bailarina invitada Eva Zapfe. Los diseños de iluminación eran de Juan González Amador; efectos lumínicos, Arturo Ponce; fotografías, Alfredo Núñez, Guillermo Zapfe, Julio Pliego, Mark Dubovoy y Mario Manzano; asesor literario, Jaime Labastida; maestros, Fedor Lensky y Miguel Ángel Palmeros. Los benefactores del grupo eran C. y V., S.A., Construcciones y Conservación de Edificios, S.A., Exclusivas C.C.D., S.A., Constructora México, S.A. y León Quallemberg, que apoyaban al grupo luego de que éste había conseguido con la SHCP que los donativos fueran deducibles de impuestos.[1210]

Para un cronista, la dirección colectiva era notoria porque sus integrantes mostraban "sencillez, total carencia de pedantería, ausencia de rebuscamiento formal y sofisticaciones aburguesadas".[1211]

Virginia Llarena escribió que en Expansión 7 se notaba "entereza, dedicación, la exactitud de propósitos y el profundo conocimiento de los elementos que maneja". Luego de dos años de trabajo, el grupo ocupaba "un lugar digno" en la danza mexicana y había logrado sobrevivir no sólo por el trabajo de sus integrantes, sino también por su organización, dirección y creación colectivas, que conllevaban la abolición de jerarquías y las responsabilidades compartidas.[1212]

En 1975, a pesar de sus problemas de difusión, Expansión 7 había actuado en el Teatro Degollado de Guadalajara, el Teatro del BFM, el Teatro Independencia del IMSS, en giras por Michoacán y en programas para el Canal 11 de televisión. Además, algunos de sus bailarines habían participado en el espectáculo *La faja de oro* de Tita Valencia (c. Josefina Lavalle y Rosalío Ortega, dirección Xavier Rojas), con el que se fueron de gira a Cuba, con funciones en La Habana y Matanzas.[1213]

Durante los años que llevaba funcionando Expansión 7 se había guiado por conceptos claros y definidos, contenidos en su "Declaración de principios", en la cual se pronunciaban por que la danza fuera "libre y abierta" y se presentara en cualquier tipo de foro; que cumpliera una "función social";

[1210] Programa de mano de Expansión 7, Temporada de Otoño 1975, Teatro de la Danza, México, 12 a 14 de diciembre de 1975.
[1211] "Tres actuaciones de Expansión 7 para cerrar su temporada de otoño", en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1975, p. 22-B.
[1212] Virginia Llarena, "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 12 de diciembre de 1975.
[1213] Según currículum de Héctor Chávez, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

que reflejara la "problemática contemporánea"; que no fuera "manejada por el criterio de una sola persona, ni por los intereses de una sola tendencia"; que alcanzara "la más alta calidad estética"; que se vinculara con disciplinas artísticas, científicas, técnicas y filosóficas; que se valoraran y rescataran las aportaciones y experiencias anteriores de la danza mexicana; que se le reconociera como una profesión "con todos los derechos que son inherentes a los otros ejercicios profesionales (sueldos, protección médica, prestaciones sociales, etc.)"; que se formara un organismo para encauzar el desarrollo de la danza, y que no existiera una sola compañía oficial, sino que "todos los grupos con buen nivel de calidad profesional sean adecuadamente financiados por el Estado".

Junto a estos principios, hacían propuestas concretas, como organizar temporadas anuales en el PBA y otros foros de la ciudad, en las que participaran todas las compañías dancísticas; hacer giras nacionales e internacionales; retomar las temporadas populares en el PBA; programar en las delegaciones funciones dirigidas a todo público, con la colaboración del INBA y el DDF; crear infraestructura en ciudades del país para presentar espectáculos dancísticos; invitar a maestros y coreógrafos extranjeros; incorporar a todos los grupos artísticos en los protocolos de intercambio cultural firmados con otros países, y organizar periódicamente festivales internacionales de danza, alternando las sedes en diversas ciudades mexicanas.[1214]

En febrero y marzo de 1976 Expansión 7 regresó al Teatro de la Danza con una temporada inusualmente larga, de quince fechas (algunas de las cuales fueron vendidas a la Secretaría de Turismo, la Secretaría del Patrimonio Nacional, el INFONAVIT, la Asociación Psicoanalítica Mexicana, la Alianza Francesa, los trabajadores del Metro y la Escuela Normal Superior). De nuevo se habló del "entusiasmo" del grupo y de su deseo de "transmitir al público su sensibilidad artística por medio de innovaciones". Sus integrantes expresaban su arte libremente porque no los limitaba ningún director que "coarte el espíritu creativo" individual. Su forma de trabajar, la aplicación práctica de su dirección colectiva, consistía en exponer sus ideas sobre cada obra y llegar a acuerdos luego de discusiones exhaustivas; así, aunque el producto era colectivo se respetaba y estimulaba la creación personal. Aparte, todos "jugaban" con las luces, utilizaban transparencias gigantes y música aleatoria.[1215]

En el programa de mano de esa temporada, Expansión 7 señaló que una de sus ideas centrales era conjugar música, vestuario, iluminación y efectos lumínicos con "la estructura de una danza

[1214] Currículum de Expansión 7, archivo de Valentina Castro.
[1215] María Luisa Adame Correa, "Expansión 7: danza moderna que se expresa libremente", en *Novedades*, México, 29 de enero de 1976.

verdaderamente contemporánea". Se definió como un "grupo serio y organizado, que trabaja de una manera responsable, tratando de lograr la superación artística en la creación de una obra a otra". Su deseo era muy sencillo: "bailar y ofrecer un espectáculo de calidad cada vez más alta".

El programa se compuso de *Integración*, *Dos tiempos de un hombre*, *Danza para tres*, *Desdoblamiento* y *Engrane* de Miguel Ángel Palmeros (m. Grazina Bacewics). Los bailarines fueron Cecilia Baram, Valentina Castro, Héctor Chávez, Rossana Filomarino, Socorro Meza, Reyna Pérez y Miguel Ángel Palmeros. Diseños de iluminación, Juan González Amador; efectos lumínicos, Arturo Ponce; fotografías, Alfredo Núñez, Guillermo Zapfe, Julio Pliego, Mark Dubovoy y Mario Manzano; asesor literario, Jaime Labastida; maestros, Fedor Lensky, Rossana Filomarino y Miguel Ángel Palmeros. (Los benefactores del grupo fueron los mismos de diciembre de 1975.)[1216]

Desde mayo de 1975 Rossana Filomarino había anunciado su intención de sumarse a Expansión 7, porque consideraba que sus integrantes tenían "un espíritu de colaboración y solidaridad muy importantes". Desde su salida del BNM estaba dedicada a la antropología, "cansada de bailarle a los amigos y a las otras cincuenta personas que asistían a las funciones", e impartía clases en el BFM y el mismo BNM.[1217]

Según un cronista, Miguel Ángel Palmeros era "un coreógrafo prometedor que viene a renovar el panorama de la danza en México"; en sus obras se percibía "un tipo de movimiento diferente, nuevo, que sale de las formas modernas ya vistas". Esas innovaciones, además de la "técnica brillante y vigorosa" de los bailarines, hacían de Expansión 7 un grupo de gran importancia.[1218] Para otro cronista, Palmeros tenía una "disposición natural para la creación coreográfica", además de un "estilo magnético y agresivo" como bailarín. Cecilia Baram poseía una "enorme proyección, la presencia escénica y la extraordinaria expresividad". Y en el grupo ahora sí se aprovechaban "las magníficas cualidades" de Valentina Castro.[1219]

Una de esas cualidades fue destacada por otro cronista: en las funciones había llamado la atención "una de las bailarinas, primero por su corta estatura, pero sobre todo por sus dotes de equilibrio que dejan boquiabierto al público"; en *Desdoblamiento* había mostrado "gran seguridad escénica y facultades de control muscular". A pesar de esto, según el cronista siete bailarines era un

---

1216 Programa de mano de Expansión 7, Teatro de la Danza, México, 27 al 29 de febrero, y 5 al 7, 12 al 14, 19 al 21 y 26 al 28 de marzo de 1976.
1217 Rossana Filomarino en Patricia Cardona, "En México, la danza es una expresión particularmente elitista: Filomarino", *op. cit*.
1218 "Renuevan el panorama de la coreografía en Expansión 7", en *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1976, pp. 1-B y 3-B.
1219 "Expansión 7 inicia hoy gran temporada de ballet", en *Cine Mundial*, México, 27 de febrero de 1976, p. 2.

número muy reducido para armar un espectáculo, "a menos que sean verdaderos virtuosos". También escribió que Expansión 7 retomaba enseñanzas de Graham y Nikolais para encontrar "un estilo propio", y aunque reconoció el trabajo del grupo, opinó que "los temas deben trascender más allá del micromundo que sugieren los problemas psicológicos y amorosos de un ser, y es necesario plantear problemas de interés colectivo para lograr una profundidad armoniosa con las coreografías".[1220]

Por su parte, Valentina Castro denunció la falta de apoyo que aquejaba a Expansión 7 y a los grupos de danza en general: "los organismos oficiales se han olvidado de la importancia que tiene un arte que ha nacido con raíces revolucionarias". Consideraba que la falta de público en los teatros se debía a carencias en la promoción y en las ofertas de las propias compañías, además de la falta de apoyo oficial para la difusión.[1221]

En julio y octubre Expansión 7 participó en el programa Convivencia Sahagún; en la segunda fecha lo hizo dentro de las actividades infantiles, con una función didáctica sobre *La danza moderna*. En septiembre sus integrantes seguían siendo los mismos, más algunos nuevos bailarines. En las funciones del programa del CONACURT Convivencia Las Truchas, en Michoacán, participaron Cecilia Baram, Valentina Castro, Héctor Chávez, Rossana Filomarino, Socorro Meza, Patricia Otamendi, Miguel Ángel Palmeros y Carolina Veraza. El diseño escénico estuvo a cargo de Mario Alcántara, Fernando Becerril y César Pérez Soto; los maestros eran Rossana Filomarino, Elsa Recagno y Miguel Ángel Palmeros. El programa se compuso de *Integración*, *Nosotros*, *Cuatro de cinco*, *Desdoblamiento*, *Imágenes* y *Danza para tres*.[1222]

La reacción del público de Ciudad Sahagún era de esperarse, pues los movimientos y sonidos utilizados por Expansión 7 "son fuera de serie, y no remiten al espectador a los esquemas de entusiasmo, por ejemplo, del folclor", así que el grupo no recibió ovaciones. Sin embargo, fue evidente el interés de los numerosos espectadores, "la actitud reflexiva más honda al contacto con lo nuevo. Sin inflaciones de ninguna especie, fue un verdadero éxito".[1223]

Otras funciones de Expansión 7 en 1976 fueron las del I Festival Juvenil organizado por la Sociedad de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música y en varios programas del Canal 11 de televisión.

---

[1220] "Siete en la danza", en *La Onda*, México, marzo de 1976, p. 16.

[1221] Efraín Gutiérrez, "Buscamos nuevos caminos en la danza: Valentina Castro", en *El Nacional*, México, 9 de marzo de 1976, p. 17.

[1222] Programa de mano de Expansión 7, Convivencia Las Truchas, Siderúrgica Lázaro Cárdenas Las Truchas, Michoacán, 25 a 27 de septiembre de 1976. El día 25 bailaron en el Teatrón del CONACURT en Guacamayas, el 26 en el Gimnasio del IMSS en Lázaro Cárdenas y el 27 en la Carpa CONACURT del Campamento Obrero número 2 de SICARTSA.

[1223] "Expansión 7 logró gran éxito en Ciudad Sahagún", en *Cine Mundial*, México, 2 de octubre de 1976, p. 2.

**4. Danza contemporánea extranjera 1973-1976**

En junio de 1973 bailó en el PBA el London Contemporary Dance Theatre, bajo la dirección artística de Robert Cohan. Su presencia en México se debía al INBA y al Consejo Británico de Relaciones Culturales; las funciones fueron el 14, 16, 18 y 19 de ese mes con un repertorio nuevo para el público mexicano: *Dance Energies* (c. May O‟Donnell, m. Ray Green asistido por Roger Briant); *Cantabile* (c. Noemí Lapzeson, m. Michael Finnissy, esc. Peter Framer); *Frío* (c. Richard Alston, m. del segundo acto de *Giselle*); *Celda* (c. Cohan, m. Ronald Lloyd, esc. Norberto Chiesa); *El penitente* (c. Martha Graham, m. Louis Horst, esc. Isamu Noguchi, iluminac. Jean Rostenthal); *Gente* (c. Cohan, m. Bob Downes, esc. Chiesa, vest. Janet Hyland), y *Eclipse* (c. Cohan, m. Eugene Lester, vest. Farmer).

Los bailarines de la compañía eran Stephen Barker, Siobhan Davies, Kate Harrison, Paula Lansley, Ross McKim, Micha Bergese, Larrio Ekson, Xenia Hribar, Noemí Lapzeson, Namron, Celeste Dandeker, Linda Gibbs, Anthony van Laast, Eva Lundquist y Robert North.[1224]

Les siguió el Ballet Bat-Dor, en septiembre de 1973, que había creado su estilo con una síntesis de técnicas y era "característicamente israelí por su vitalidad y reverberación de sus expresiones".[1225] Su directora y primera bailarina, Jeannette Ordman, afirmó que el estilo de la compañía era la mezcla de danza clásica y contemporánea;[1226] su repertorio incluyó *Réquiem para sonidos* (c. Gene Hill Sagan, m. Zvi Avni y Samuel Barber); *Vértigo* (c. Lar Lubovitch, m. Luciano Berio); *Bachianas brasileñas* (c. Job Sanders, m. Heitor Villa-Lobos); *La espera* (c. Michel Descombey, m. Sergio Nartra, esc. y vest. Eric Smith); *Palomas* (c. y vest. Manuel Alum, m. Pauline Oliveros); *Ilusión* (c. Domy Reiter-Softer, m. Modechair Seter); *Turbulencias* (c. Alvin Ailey, m. Milos Kabelc, luces Cheenault Spence), y *Mito* (c. y vest. Paul Sanasardo, m. Zoltan Kodaly).[1227]

Sobre esta compañía, Alberto Dallal escribió que manejaba un "arte combinatorio" al utilizar las dos técnicas, pero criticó las deficiencias de la que le parecía "una técnica tal vez improvisada, inventada (no descubierta) o mal configurada". Lo mejor del grupo eran "las cargadas, la exactitud y talento de las bailarinas y la producción escénica. El *sentido* general del espectáculo o el parcial de cada danza falla siempre, sistemáticamente, por confuso, poco claro o poco asimilado". *Vértigo* era una obra "ingenua, torpe"; al igual que *Réquiem para sonidos*, tenía "imprevistas lagunas figurativas o

[1224] Programa de mano del London Contemporary Dance Theatre, PBA, México, 14, 16, 18 y 19 de junio de 1973.
[1225] "Ballet Bat-Dor, en México", en *Excélsior*, México, 6 de septiembre de 1973.
[1226] José Lara, "El Conjunto Bat-Dor", en *El Día*, México, 19 de septiembre de 1973.
[1227] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 557.

realistas". Las *Bachianas brasileñas* eran "cansadas por híbridas" y *La espera* carecía de *tempo*, tenía partes "grises" y resultaba una "prolongadísima pieza dancística demasiado pretenciosa y confusa". Sin embargo, a diferencia del resto del programa, en *Turbulencias* había aciertos: "claridad en el manejo de los cuerpos, consistencia técnica, unidad de estilo, juvenil asentamiento de la capacidad dancística de cada bailarín".[1228]

En marzo de 1974 llegó al PBA la compañía de Alwin Nikolais, gracias al patrocinio del INBA, la embajada de Estados Unidos y la Asociación Musical Daniel. También dio funciones en Guadalajara y una conferencia-demostración en el Teatro del BFM. El programa que presentó en el PBA el 25, 26 y 28 de marzo y 1 y 2 de abril, todo con coreografía, montaje sonoro, vestuario e iluminación de Nikolais, se compuso de *Suite de Sanctum*, *Tent*, *Tower*, *Divertissement*, *Scenario*, *Foreplay* y *Somniloquy*. Los bailarines fueron Lisbeth Bagnold, Robert Esposito, Lynn Levine, Suzanne McDermaid, Janet Katzenberg, Geraldotte, Gladys Roman, James Teeters, Fred Timm, Steven Iannacone y Jessica Sayre.[1229]

Según María Idalia, a Nikolais el cuerpo humano le sugería colores y sus movimientos tenían que ver con las posibilidades plásticas en el espacio; el vestuario rompía los contornos del cuerpo y sus danzas sólo eran "simplemente una serie de movimientos". Sus coreografías surgían de la imaginación de su creador y podían tomar un camino inesperado.[1230]

El propio Nikolais afirmó que su compañía tenía "luces, cuerpos desmaterializados, sinfonía en movimiento, sonidos electrónicos", que se convertían en "una experiencia en comunicación total entre el artista y el público". La combinación de iluminación, música creada por él mismo, sus temas siempre abstractos y bailarines de alto nivel técnico le permitía deshumanizar la danza, eliminar el culto a la persona y "convertir a la danza en una visión primordial". La técnica sólo era un medio para alcanzar aptitudes y nunca "un conjunto de acciones sujetas a un patrón determinado".[1231]

Esos conceptos, especialmente el del cuerpo desmaterializado y la deshumanización de la danza (porque los bailarines, sin importar su sexo, eran un elemento coreográfico más, un medio para crear formas y volúmenes en el espacio escénico), condujeron a muchos a descalificar lo que hacía Nikolais: no era danza sino un espectáculo visual, emocionante y kinético.

---

[1228] Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op. cit*., pp. 203-205.
[1229] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 560.
[1230] María Idalia, "El cuerpo humano sugiere colores", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1974, secc. Sociales, pp. 1 y 2.
[1231] "Debuta en Bellas Artes el Nikolais Dance Theatre hoy", en *Cine Mundial*, México, 25 de marzo de 1974, p. 8.

Su discípulo y compañero Murray Louis regresó a México en mayo de 1975 para participar en el III Festival Internacional Cervantino, a bailar en el PBA y en la ciudad de Xalapa, y a dar talleres en el BFM y la ADM.[1232] La publicidad fue enorme: en la prensa se le dedicaron numerosos anuncios, entrevistas y notas. En varias, Louis hizo sus críticas al Ballet Bolshoi: para él, sus integrantes no bailaban, sólo se movían "actuando"; para el entrenamiento del bailarín de danza contemporánea no se precisaba del ballet clásico y los problemas de la danza mexicana eran los mismos que en cualquier otro país.[1233]

El repertorio que ofreció en el PBA el 5 y 6 de mayo incluyó *Scheherezade: un sueño* (m. Rimski-Korsakov), *Proximities* (m. Brahms) y las ya conocidas *Personnae* y *Hoopla*. La coreografía de todas las obras era de Louis; la iluminación, de Alwin Nikolais y el vestuario, de Frank García. Bailaron Michael Bellard, Richard Halsma, Hellen Kent, Anne Mc Leod, Robert Small y Marcia Wardell.[1234]

El último día de abril se presentó en el Teatro Hidalgo el Ballet de Cámara Stagium de Brasil, dirigido por Decio Otero y Márika Gidali, luego de su exitosa participación en el III Festival Internacional Cervantino, en Guanajuato.[1235]

En junio de 1975 regresó Alwin Nikolais con su compañía, a dar funciones en el PBA el 2, 3 y 5 a 8 de ese mes, además de una gira a Guadalajara. De nuevo se le consideró artista visionario y revolucionario de la estética, por la creación de un teatro abstracto y multimedia. Para él, la danza no era el arte del movimiento, sino de la "moción", que exploraba también por medio de la luz y el sonido.[1236]

En el PBA presentó *Temple*, *Grotto*, *Cross-Fade* y *The Tribe*, nuevas para el público mexicano, además de las obras que había dado a conocer un año antes, *Somniloquy*, *Foreplay* y *Divertissement*. Coreografía, montaje sonoro, vestuario e iluminación fueron de Nikolais.[1237]

Según Álvaro Soriano, el público mexicano se mostró frío con esta compañía, pues prefería el ballet clásico. A algunos, dijo el cronista, sus obras les podrían parecer mecánicas o repetitivas, "pero si uno entra sin complejo alguno a su mundo" se apreciaban su frescura y genialidad, además de su

[1232] "El coreógrafo Murray Louis: „Fui huérfano en la vida y en el arte"", en *Excélsior*, México, 26 de abril de 1975, pp. 1-B y 2-B.
[1233] "La energía cinética, foco de la dancística futura, define Murray", en *El Sol de México*, México, 4 de mayo de 1975.
[1234] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 575.
[1235] Rodolfo Rojas Zea, "En Brasil, pese a todo, se unieron los grupos de danza y el sindicato de músicos", en *Excélsior*, México, 29 de abril de 1975.
[1236] "La presencia de Nikolais Dance Theatre", en *El Heraldo de México*, México, 4 de junio de 1975, secc. Sociales, p. 1.
[1237] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 575-576.

crueldad, ya que Nikolais "sin piedad alguna se ha concretado a poner frente a nuestros ojos este mundo". En el PBA el coreógrafo había exhibido "un enorme espejo en donde cada momento hemos visto no tan sólo el cuerpo sino el interior".[1238]

Según Carmen Tapia la compañía sorprendía por el dominio de sus bailarines; "cuerpos elásticos al servicio de una mística en la que están comprometidas las nuevas corrientes estéticas de la multimedia y la maximedia", es decir, el lenguaje del siglo XXI.[1239]

En cambio, José Antonio Alcaraz señaló los defectos que encontraba en las obras, porque Nikolais se encargaba de toda su producción y no manipulaba sus elementos hasta lograr "una verdadera interpretación como sería lo ideal"; por otra parte, esto iba en "detrimento de la actividad dancística propiamente dicha". Por esa razón bailarines y coreógrafos parecían estar al servicio de las diapositivas o utilería, por ejemplo, "en vez de aprovechar esos elementos para obtener un mayor relieve para la obra". Concluyó Alcaraz que todas las obras estaban fragmentadas y eran destellos que no cuajaban.

Le recomendó a Nikolais que no tomara en cuenta los aplausos del público mexicano, pues eran producto del *snobismo* primario y del hecho de que se hubiera dejado deslumbrar por algo que consideraba novedoso y audaz. En realidad, era un público "tan exigente y refinado estéticamente como el del circo romano en una superproducción-neroniana-hollywoodense". Sin embargo, Alcaraz concedió que la obra más lograda era *The Tribe* (1975), una de las más recientes, lo que significaba que estaba "en plena madurez creativa".[1240]

En el mismo suplemento también escribió sobre Nikolais un especialista de las artes visuales, Juan Acha, pero para afirmar que este artista manejaba las luces, sonido, colores y movimiento corporal con "mesura, imaginación, pureza y modernidad" (sin "excesos audiovisuales propios de las discotecas modernas"). Según Acha el coreógrafo había renovado en México el interés de "aficionados a las artes visuales que se atienden a la imagen no al objeto de la pintura, escultura y grabado", y que era "un espíritu clásico que rompe con el caduco purismo de los géneros artísticos, con el fin de crear un nuevo espacio y tiempo estéticos, una maravillosa síntesis artística". Nikolais no integraba las artes, hacía "una extensión audiovisual constituida en un nuevo arte, en un nuevo espectáculo de dirección y

[1238] Álvaro Soriano y Bueno, "El público de México dio la espalda al mejor coreógrafo del mundo", en *Novedades*, México, 4 de junio de 1975.
[1239] Carmen Tapia, "Ya es del siglo XXI el Nikolais Dance Theatre", en *El Universal*, México, 4 de junio de 1975, 2a. secc., pp. 4 y 12.
[1240] José Antonio Alcaraz, "Alwin Nikolais: el aplauso inclemente del público fácil", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 4 de junio de 1975.

no de actor o danzarín"; el protagonista de sus obras era "la metamorfosis del ambiente y de los cuerpos humanos", por lo que no había danza sino "abstraccionismo en movimiento muy plástico y de gran belleza que se inspira en las imágenes de la pintura y la escultura modernas".[1241]

Sobre Nikolais opinó Patricia Cardona que todo era "universal en el espectáculo multimedia menos el sentido del humor", demasiado localista, por lo que públicos de otros países no lo captaban. En cuanto a sus bailarines, no eran "entes individuales ejecutando matemáticamente sincronizados unos pasos sino que del movimiento de uno se desprende el del otro". La maestría de Nikolais se demostraba con esto, unido a la "controlada y segura dinámica de sus cuerpos y la mágica metamorfosis de la „materia danzante" y escenográfica".[1242]

Alberto Dallal escribió que "tanto su ideario como sus elementos de experimentación y de acción aluden a medios expresivos de máxima actualidad"; con ese creador "podemos, sin reticencias, hablar de abstraccionismo". El artista había vinculado "de manera estrecha y eficiente la expresión artística y los medios técnicos, la manifestación estética con los conductos tecnológicos más modernos". Para Dallal, el abstraccionismo de Nikolais era "totalizador y visual"; la cualidad principal de su obra era la audacia; sus espectáculos producían una "especie de complicidad con los sentidos": la estética es simultánea a la acción de los elementos en el foro" y todos éstos tenían el mismo valor (bailarines, diapositivas y escenografía). Dallal habló de una "poética tecnológica" de Nikolais, que no necesariamente conllevaba la deshumanización en su obra. Reconoció además el "notable y modernísimo procedimiento para hacer la música de sus danzas" (que en México sólo Luis Fandiño aplicaba de manera similar).[1243]

El tipo de público que asistió al PBA para conocer el trabajo de Nikolais, al que Alcaraz trató tan duramente, estaba compuesto por jóvenes, los "amantes de lo insólito"; su vestimenta era informal, por lo que "algunos añoraron „las grandes noches" de Bellas Artes, con trajes largos y aderezos de esmeraldas"; sin embargo, suspiró un cronista anónimo, "esos fueron otros tiempos". Sostuvo que el público joven mexicano llenó el PBA gracias a la polémica que había en Estados Unidos sobre si Nikolais era un hombre renacentista o artista total, o si asistía "a la muerte del verdadero ballet". Cuando concluyó la función, estos jóvenes supieron que nunca habían visto nada parecido y llenaron de aplausos al "mago Merlín".[1244]

[1241] Juan Acha, "Del museo al espectáculo efímero", en *idbiem*., p. 14.
[1242] Patricia Cardona, "Nikolais, maestro y creador de la danza contemporánea", en *El Día*, México, 5 de junio de 1975.
[1243] Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, *op*. *cit*., pp. 189-192.
[1244] "Alwin Nikolais y los amantes de lo insólito", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1975.

En contraste con esta visión, y desde su postura conservadora, Alicia Alonso criticó a Nikolais porque "no hace escuela", como no la hacía ningún artista de la danza contemporánea.[1245]

En julio de 1975 se presentó en el Teatro de la Danza el grupo Danza Experimental Universitaria, dirigido por Marisol Ferrari, proveniente de la Universidad de Zulia, Venezuela. Ferrari declaró que su búsqueda era "una expresión social dentro del contexto latinoamericano que rescate nuestros mitos y nuestra música, que señale los problemas concretos de nuestra historia". Lo fundamental para el grupo era el mensaje social de sus obras, que la gente las comprendiera y que ayudaran a la conscientización de los problemas latinoamericanos sin caer en el panfleto.

Su repertorio estaba compuesto por *Santa María de Iquique*, *Danzas sobre canciones latinoamericanas*, *Música y ritmos de América Latina y El canto del gallo*, sobre las cárceles latinoamericanas y la matanza de Trelew, en agosto de 1972 en Argentina.[1246]

Un año después, en julio de 1976, la también bailarina venezolana Sonia Sanoja presentó su programa de solos en el Teatro de Arquitectura, en la Semana Cultural de su país. Bailó *Fedora Alemán* (m. Villa-Lobos), donde ella "se carga de signos inteligentes, „inéditos" en el vocabulario coreográfico, sin recurrir a la estudiada pirueta o al salto retocado en la academia, sino al „natural" decir con todo el cuerpo"; *Tropismo II* sin música, y otras obras de "poesía-coreografía formal", como *Una danza que se llama poema* (m. Alfredo del Mónaco) y *Duración uno y cuatro* (poema Alfredo Silva Estrada), en donde "la palabra es la notación de todos los pasos de la asombrosa bailarina".[1247]

Alberto Dallal escribió sobre la originalidad de la danza de Sanoja, quien parecía "haber rastreado el origen del cuerpo humano, en los movimientos unicelulares, en los primeros códigos antropobiológicos". Era una danza "pre-expresiva" porque no recurría a las normas de las danzas tradicionales o teatrales, sino a un "código subyacente, una serie de movimientos que en secreto el cuerpo humano ha sabido perpetuar a lo largo de la historia". Calificó a Sanoja de artista audaz, dispuesta a superar lo grotesco y "hacer lo inenarrable: danzar sin música, acompañarse de palabras grabadas o dichas por ella misma" e incluso, sin recurrir a los efectos de iluminación.[1248]

En octubre de 1976 llegó a México otro solista sudamericano, el ecuatoriano Wilson Pico, quien bailó en el Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria. Para Patricia Cardona, en su trabajo se veía "a nuestra América entera"; su lenguaje provenía de su propia vida: utilizaba gestos cotidianos

[1245] Alicia Alonso en Wilbert Torres, "Escenario. Habrá en breve una Escuela Latinoamericana de Ballet", *op. cit*.
[1246] "El rescate del mito y música a través de una expresión social, meta del grupo de Marisol Ferrari", en *Excélsior*, México, 25 de julio de 1975, p. 27-A. Sus funciones en el Teatro de la Danza fueron el 25, 27, 30 y31 de julio de 1975.
[1247] "Poema coreográfico a Fedora Alemán bailó Sonia Sanoja", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1976, pp. 1-B y 5-B.
[1248] Alberto Dallal, "Sonia Sanoja y el código secreto", en *El Sol de México*, México, 23 de julio de 1976, pp. 8-C y 9-C.

y sin ninguna estilización los llevaba al foro: “la fuerza de su lenguaje radica en el hecho de que la opresión fue su infancia, su adolescencia, como obrero”, por lo que su lenguaje era “su intimidad; no son deducciones ni intelectualizaciones sobre una clase social determinada; es simplemente la verdad”.

Pico esperaba que el público mexicano comprendiera su trabajo, porque en Ecuador no encontraba “perspectiva suficiente”; lejos de sus expectativas, sólo se presentó en el teatro universitario pues, según Cardona, el “tono” de su danza “ha sido demasiado punzante y las gentes se han asustado”.[1249]

**5. Otros grupos de danza contemporánea**

En octubre de 1971 el espíritu innovador de Carlos Gaona dio origen a un “experimento de poesía, música y actuación”. Presentaba junto con Ana Mérida y el director teatral José González Martínez un espectáculo multidisciplinario, con *Landrú*, dirigida y protagonizada por Gaona; *Poema coreográfico* de Mérida (basado en textos de Pablo Neruda), con los bailarines Gaona y Valentina Castro, y *Medea* de Anouilh, cuyos papeles protagónicos actuaban Gaona y Mérida, en su debut como actriz, y dirigidos por González Martínez.[1250]

Dentro de la I Muestra de Teatro Latinoamericano que desde el 21 de noviembre de 1972 se desarrollaba en el reluciente Teatro el Galeón (“construido para las nuevas manifestaciones de teatro experimental y de vanguardia”), Carlos Gaona presentó con el Ballet-Teatro de la Universidad de Guanajuato la obra *Entrar y entrar a la galería*, de Eduardo Rodríguez Solías, que había triunfado en el Festival Internacional Cervantino. Era una obra antibelicista escrita “exclusivamente para construir un espectáculo musical que reúne las características del *show*, el *happening*, la música, la plástica, la palabra y la danza y la expresión del cuerpo”.[1251]

También en noviembre, pero en el PBA, se presentó *El espectáculo pop* de Juan José Gurrola, bajo la dirección artística de Arnaldo Cohen y coordinación de Jorge Wladislavoski. Comprendía música y danza de varios géneros, poesía, grupos de rock, jazz, una danzonera y hasta luchadores. Las bailarinas fueron Maclovia Carrión, Silvia Unzueta, Graciela González, Leo Medina y Antonia Torres.[1252]

---

[1249] Patricia Cardona, “Wilson Pico y la danza de lo cotidiano”, en *El Día*, México, 25 de octubre de 1976, p. 20-C.
[1250] “Espectáculo teatro-danza, en octubre”, en *El Día*, México, 19 de septiembre de 1971.
[1251] “Muestra Latinoamericana de Teatro”, en *El Universal*, México, 15 de diciembre de 1972, p. 16.
[1252] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 535-536.

El IPN, por su parte, tenía un grupo representativo de danza moderna que dependía de la coordinación de Helena Jordán, quien a su vez era parte del Departamento de Difusión Cultural, a cargo del ingeniero Arturo Ponce Pedraza. El propósito de ese Departamento era difundir el arte en la comunidad politécnica y entre públicos "extrapoli", además de promover la creación por medio de talleres (entre ellos, de danza moderna). El grupo de danza moderna se presentaba en escuelas del IPN y en el Canal 11 de televisión, y a finales de 1972 llegó al PBA.[1253]

El 2 de diciembre de 1972 murió de cáncer José Limón (n. Culiacán, Sinaloa, 1908), en Nueva Jersey. Aunque según Antonio Rodríguez el hecho pasó casi inadvertido en México, Helena Jordán tomó la iniciativa de brindarle un homenaje a ese artista que, si bien había desarrollado su carrera en Estados Unidos, había tenido importante contacto con los bailarines mexicanos.[1254] El IPN y el INBA fueron los promotores del homenaje en el PBA el 18 de diciembre (con entrada libre), en el que tomaron parte el Taller Coreográfico de la UNAM, el grupo Espacios del IPN (después Taller de Danza Espacios), el pianista Sergio Snyder, el violinista Hermilo Novelo y el actor Raúl Dantés. Asistieron autoridades de la SEP y el IPN, además de invitados especiales como Carlos Chávez, Rosa Reyna, Clementina Otero, Leopoldo Zea y Luis Herrera de la Fuente.

El homenaje fue ofrecido por Santos Balmori, director de la ADM cuando Limón trabajó en México en 1950-1951; Snyder, quien había sido amigo de Limón, tocó *La tempestad* de Beethoven; la poesía declamada por Dantés se refería a una coreografía de Doris Humphrey que bailaba Limón; la *Chacona* que interpretó Novelo era la música de la obra del mismo nombre de Limón; la coreografía *Elegía* de Jordán fue realizada especialmente para la ocasión, bailada por Espacios, grupo formado por Carmen Castro, Esperanza Gómez y otras bailarinas.

A pesar de la reunión de estos artistas, según Humberto Musacchio el público que abarrotaba la sala empezó a salirse durante las coreografías de Jordán, por lo que no vio al Taller Coreográfico, "número fuerte en el plano balletístico". El Ballet Independiente que John Fealy había comprometido como parte del homenaje no se presentó "por causas de fuerza mayor".[1255]

También Helena Jordán organizó un grupo llamado Foro 73, el cual dio una función compartida con el Cuarteto México el 7 de mayo de 1973 en el PBA, con *Composición áurea* (c.

---

[1253] Humberto Musacchio, "Entrevista con el director de Difusión Cultural. Proyectos culturales en el IPN", en *El Nacional*, México, 13 de diciembre de 1972, p. 5.
[1254] Antonio Rodríguez, "José Limón. Un gran mexicano a quien no supimos reconocer", en *El Universal*, México, 11 de diciembre de 1972, p. 4.
[1255] Humberto Musacchio, "Temas y subtemas. Sentido homenaje a José Limón", en *El Nacional*, México, 20 de diciembre de 1972.

Jordán, m. Bach, esc. Santos Balmori) y *Estudio número 1* (c. Esperanza Gómez, grabación Rodolfo Sánchez Alvarado, esc. Benjamín). Los bailarines fueron Jorge Gale, Esperanza Gómez, Tita Mendoza, Lin Tillet y Evangelina Villalón.[1256]

En diciembre de 1975 se llevó a cabo un "evento artístico de vanguardia", *Múltiple número 1*, de Sara Pardo y Eduardo Terrazas. El estreno en México se daba gracias a los auspicios de la Universidad Autónoma Metropolitana, en las instalaciones de la unidad Xochimilco.

Pardo había recibido en París el primer premio coreográfico del Festival del Teatro de las Naciones por su trabajo de integración de la danza a los museos: el Stedelijk de Amsterdam, el de Bellas Artes de Bruselas, el de Arte Moderno de París y el de Grenoble, por lo que había sido seleccionada para las Bienales de 1969 y 1971. Por su parte, Eduardo Terrazas era un pintor, escultor, diseñador, arquitecto e inventor que rescataba artesanías populares para traducirlas en concepciones regidas por criterios tecnológicos.

La exhibición que Terrazas había montado con globos de vinilo transparente e impresos de color en *Múltiple número 1* se integraba a secuencias con música de Terry Riley danzadas por un grupo que reunía a Esperanza Gómez, Tita Mendoza, Sonia Ornelas, Tomás Ceballos, Gordon King, Esteban Toscano, Roberto Sánchez y Sara Pardo.[1257]

Uno de los grupos de danza contemporánea que tuvieron mayor difusión en los años setenta fue el Ballet Metropolitano, dirigido por Eva Robledo. En octubre de 1971 se presentó en los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque,[1258] con *Ofrenda* (c. Antonio de la Torre, m. Ángel Salas, textos Efrén Orozco, fragmentos del Ballet *Xochilhuitl*); *Canción desesperada* (c. De la Torre, poema Pablo Neruda, voz Jesús Villegas); *A Isadora* (c. Alonso Vargas, m. Chopin); *Fantasía* (c. Robledo, m. Addinsell); *Nocturno* (c. De la Torre, m. Salas); *Oda a la alegría* (c. Octavio Minelli, m. Beethoven); *Avance* (c. Robledo, m. Shostakovisch); *Vida y muerte* (c. Robledo, m. María Otarola de López Mateos); *El espectro de Salomé* (c. Vargas, m. Strauss y electrónica), y *Variaciones* (c. Robledo, m. Corelli y Telemann). Los bailarines eran María Luisa Shoereder, Octavio Minelli, Rocío Rodríguez, Ivi Ojeda, Teresa Lara, Eugenia Mejía, Elizabeth López, Gerardo Moro, José Luna, Roney Díaz, Roberto Olivo (invitado), Cristina Estañol, Rogelio Valdés y Eva Robledo. La dirección era de

[1256] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 553.
[1257] "*Múltiple No. 1* se estrena hoy", en *El Heraldo de México*, México, 3 de diciembre de 1975, p. 6-D.
[1258] "Eventos culturales", en *El Nacional*, México, 30 de septiembre de 1971.

Eva Robledo; coordinación, Miguel Eguarte; iluminación, Juan González; locuciones, Georgina Isita.[1259]

En noviembre el grupo se presentó en el Club de Periodistas de México,[1260] al que perteneció por un tiempo, para luego pasar a ser parte del IPN y más tarde, del sindicato ferrocarrilero. También en ese mes participó con tres obras en la clausura del II Campeonato de Básquetbol de la Amistad.[1261]

En julio de 1972, como parte del Club de Periodistas, el Ballet Metropolitano actuó en la Casa de la Paz, cuyo presidente era Virgilio Mariel, y que dependía aún de la SER. Bailó *Sones de mariachis* (m. Blas Galindo), *Huapango* (m. Moncayo), *Canción desesperada*, *Avance*, *Oración* (también llamada *Plegaria*, m. Beethoven), *Fantasía*, *Variaciones*, *El espectro de Salomé* y *Vida y muerte*.[1262] En el mismo recinto, en ocasiones posteriores, bailaron otras obras de Robledo y Minelli, como *Poema 20* (de Pablo Neruda), *Sinfonía en vals* (m. Soltz-Lehar), *Última cita* (m. Grieg) y *Domingos en provincia* (arreglo Chucho Zarzoza).[1263]

En 1974, de nuevo en la Casa de la Paz, el Ballet Metropolitano mostró el repertorio ya mencionado, además de *Noviembre 27* (m. Eumir Deodato), *Zaratustra* (m. Strauss, arreglo de W. de los Ríos) y *Figuras* (m. Shostakovisch). Los coreógrafos eran Robledo y Octavio Minelli; los bailarines, Rocío Rodríguez, Eugenia Mejía, Anabel Yáñez, Rosario Mejía, Luisiana Rivera, Judith López, Rosalva González, Laura Rivera, Verónica Brich, Ruth Álvarez, Octavio Minelli, Gerardo Moro, Carlos Feria y Manuel Marín.[1264]

En agosto de ese año todos ellos se presentaron en el Festival de Danza Moderna y Pantomima en la Unidad Cultural Zacatenco del IPN, con su programa *Contrastes* (m. Barry), *Dúo* (m. Debussy), *Sinfonía en vals*, *Última cita*, *Más allá* (m. Joaquín Rodrigo, poema J.A. Buesa, voz José A. Cossío); *Fantasía*, *Triángulo* (m. Tchaikovski), y *Zaratustra*. La dirección estaba a cargo de Eva Robledo; las coreografías eran de ella misma y Octavio Minelli; vestuario, Alonso. Los bailarines, Gilda Álvarez, Rocío Rodríguez, Eugenia Mejía, Ahita Yáñez, Rosario Mejía, Luisiana Ribera, Judith López, Laura

---

1259 Programa de mano del Ballet Metropolitano, Domingo Popular de la Cultura, Teatro del Bosque, México, 2 de octubre de 1971.
1260 Programa de mano del Ballet Contemporáneo, 44o. Sábado Cultural, Club de Periodistas de México, A.C., Unidad Cultural, México, 13 de noviembre de 1971.
1261 Programa de mano de la Clausura del II Campeonato de Básquetbol de la Amistad, México, 21 de noviembre de 1971.
1262 “Actuación del Ballet Metropolitano”, en *El Sol de México*, México, 9 de julio de 1972, p. 3.
1263 Programa de mano del Ballet Metropolitano, Teatro Casa de la Paz, México, 1973.
1264 Programa de mano del Ballet Metropolitano, Teatro Casa de la Paz, México, febrero de 1974.

Rivera, Rosalva González, Verónica Squivias, Ruth Álvarez, Octavio Minelli, José Luna y Guillermo Maldonado; mimos, Leopoldo Beristáin y Arturo Padilla.[1265]

Dos meses después, ya perteneciente al sindicato ferrocarrilero, el grupo se presentó en la reinauguración del Teatro Ferrocarrilero.[1266] En abril de 1975 actuó en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, en función para el Instituto Nacional de Desarrollo de la Comunidad Rural y de la Vivienda Popular.[1267] Durante 1975[1268] y 1976[1269] el grupo mantuvo largas temporadas en el Teatro Casa de la Paz con funciones los viernes, apareciendo como representante del sindicato ferrocarrilero. Sus integrantes eran los bailarines Judith López, Luisiana Rivera, Ruth Álvarez, Laura Rivera, María Eugenia Mejía, Mireya Díaz, Charo Aquino, Octavio Minelli, Guillermo Maldonado, Carlos Feria, Jesús Mar y Ernesto Cadena; los coreógrafos, Eva Robledo, Octavio Minelli y Guillermo Maldonado; pantomima a cargo de Ramón Sevilla; vestuario de Alonso; y dirección general de Eva Robledo.[1270]

Aunque no era exclusivamente de danza contemporánea, otro grupo que tuvo difusión en esos años fue Anajnu Veatem ("Nosotros y Ustedes"), dirigido por Carlos Alphert. Fundado en 1971 por jóvenes de la comunidad judeo-mexicana para difundir cantos y danzas folclóricas, se valía de diversas técnicas para su propuesta escénica. Dio frecuentes funciones en 1971 en la Casa de la Paz; su repertorio incluía danza contemporánea y danzas folclóricas judías. Constaba de 26 bailarines, un trío musical y un coro. El director musical era Nathan Wild, la escenografía de Ulises Lorenzana y vestuario de Ruth Milstein.[1271]

---

[1265] Programa de mano del Ballet Metropolitano, Festival de Danza Moderna y Pantomima, Unidad Cultural Zacatenco, IPN, México, 11 de agosto de 1974.

[1266] Programa de mano del Ballet Metropolitano, Teatro Ferrocarrilero, México, 30 de octubre de 1974.

[1267] Programa de mano del Ballet Moderno Metropolitano, Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, México, 25 de abril de 1975. Bailaron *Poema 20*, *Diálogo* (m. Mozart), *Despertar* (m. Satie), *La caja de cristal* (pantomima, Ramón Sevilla), *Variaciones* (m. Corelli y Telemann), *Triángulo*, *Salón de baile* (pantomima, Ramón Sevilla) y *Zodiaco 74* (m. Vivaldi). La coreografía era de Eva Robledo y Octavio Minelli; los bailarines, Judith López, Luisiana Rivera, Ruth Álvarez, Laura Rivera, Guillermo Maldonado (invitado), Gilda Álvarez, Eugenia Mejía, Octavio Minelli, Carlos Feria y Jesús Oro.

[1268] Programa de mano del Ballet Metropolitano del Sindicato Nacional de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana, Teatro Casa de la Paz, México, 1975. Bailaron *Tres romances* (m. Addinsel), *Persecución* (m. Anderson, Bach y Deodato), *Figuras* (m. Debussy), *Recuerdos y contrastes* (m. Vivaldi), *Zaratustra*, *Dúo* (m. Satie), *Dreams* (m. Los Beatles) y *Huapango*. Los coreógrafos eran Eva Robledo, Octavio Minelli y Guillermo Maldonado; diseños de Jesús Mar; pantomima, Adolfo Larrea, Francisco Torija y José Luis Castelán, bajo la dirección de Ramón Sevilla; bailarines, Judith López, Ruth Álvarez, María Eugenia Mejía, Mireya de la Fuente, Octavio Minelli, Jesús Mar, Luisiana Rivera, Laura Rivera, Rocío Rodríguez, Charo Aquino, Carlos Feria y Rodnay Díaz.

[1269] Programa de mano del Ballet Metropolitano del STFRM, Teatro Casa de la Paz, México, viernes de 1976. En ese año su repertorio era *De otro punto* (m. Barry White), *Fantasía*, *Canto al cielo* (m. Beethoven, arreglos W. de los Ríos), *Última cita*, *Cuatro variaciones* (m. Vivaldi), *Triángulo* y *Huapango*, todas con coreografía de Eva Robledo y Octavio Minelli y vestuario de Jesús Mar. Los bailarines eran Judith López, Ruth Álvarez, Mireya de la Fuente, Luisiana Rivera, Laura Rivera, María Eugenia Mejía, Octavio Minelli, Carlos Feria y Jesús Mar; actuación especial en pantomima de Ramón Sevilla.

[1270] Programa de mano del Ballet Metropolitano del STFRM, Teatro Casa de la Paz, México, viernes de 1975.

[1271] Booker Tw, "Nosotros y Ustedes, un grupo folclórico de mucha calidad", en *El Día*, México, 14 de agosto de 1971.

## XIII. Construyendo alternativas: Ballet Folklórico de México, A.C.

### 1. Escuela y grupos experimentales de danza folclórica y contemporánea

Luego de la desintegración del Ballet Clásico 70 a mediados de 1974, el Ballet Folklórico de México, A.C. y sus escuelas se reestructuraron con el fin de darle apoyo al trabajo experimental. Se fortaleció al Grupo Folklórico Experimental (o Grupo Experimental de Folklore) y se creó el Ballet Moderno Experimental (o Compañía Experimental de Ballet Moderno de México), los dos para desempeñar un trabajo profesional con los estudiantes y egresados de ambas especialidades. Según Valentina Castro, el segundo grupo nació cuando Amalia Hernández conoció la propuesta de Expansión 7, que despertó su interés en la experimentación.[1272]

El 9 de julio de 1974 se inauguró el anexo de la Escuela del BFM y con ese motivo actuaron ambos grupos, además de dictarse una conferencia ilustrada. En el programa de mano se explicaba que el Grupo Experimental Folklórico, dirigido por Tizoc Fuentes (así como la Escuela de Danza Folklórica del BFM), buscaba un "repertorio auténtico, montado por investigadores de cada estado de nuestro país; este material quedará como fuente de información e inspiración de futuros coreógrafos, compositores y diseñadores". Presentaron *La Tarah* (c. Francisco J. Flores), *Jarana yucateca* (c. Tizoc Fuentes) y *Concheros* (c. Florencio Yescas).

En cuanto a la Compañía Experimental de Ballet Moderno de México y la Escuela de Danza Moderna del BFM, A.C., se dijo que se fundaban "en vista de la demanda de la juventud que siente una necesidad de manifestarse a través de este arte"; bailaron *Anniana*, del recientemente desaparecido John Fealy (m. Pendereky, diseños Guillermo Barclay), con lo que le rindieron un homenaje.[1273]

La "conferencia-espectáculo" era sobre la "Historia de la música mexicana, época de Juárez", dictada por Carmen Sordo Sodi. Actuaron los Coros del BFM, dirigidos por Pedro Muñoz; los bailarines solistas del BFM y el actor Óscar Carrillo. La coreografía era de Tizoc Fuentes y Roseyra Marenco; iluminación, Leonardo Peláez; sonido, Juan Pérez; coordinación, Clementina Otero y Claudio Bonifax.[1274]

Aunque Amalia Hernández "siempre quiso albergar en su espléndido teatro otras actividades y principalísimamente a la música", fue con la entrada de Carmen Sordo al BFM, A.C. cuando su idea

[1272] Valentina Castro en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, CENIDI-Danza, INBA, México, 8 de abril de 2003, inédita.
[1273] Fealy había muerto el 17 de mayo de ese año en un accidente automovilístico en La Haya, a los 44 años de edad; fue trasladado a Nueva York con su familia. En "El cadáver de John Fealy a Nueva York", en *Cine Mundial*, México, 20 de mayo de 1974, p. 6.
[1274] Programa de mano del Grupo Folklórico Experimental, Ballet Moderno Experimental y conferencia-espectáculo, Teatro del Ballet Folklórico de México, México, 9 de julio de 1974.

cobró fuerza. Sordo programó una serie de conciertos de cámara con conferencias, mesas redondas, música y danza que reunieron a grandes compositores, músicos y bailarines. En su mayoría eran autores mexicanos contemporáneos, "y como puede comprenderse ese es un enfoque altamente encomiable", expresó el compositor Raúl Cosío.[1275] Carmen Sordo era ex funcionaria del INBA y, como a muchos otros, la había atraído Amalia Hernández por su calidad y reconocimiento. Sordo era directora de la Escuela de Música Tradicional del BFM, A.C., también fundado en esos años, y jefa de la Oficina de Promoción Cultural del BFM.

En la ceremonia de inauguración del anexo (tres salones de danza, talleres y vestidores) y de la Escuela de Danza Moderna, Norma López informó de que se impartirían clases de varias técnicas de la especialidad, historia de la danza y música, lo cual daría a los alumnos "versatilidad para poderse expresar ellos mismos y expresar lo que los coreógrafos necesitan".[1276]

En el público estaban miembros del gabinete presidencial y cuerpo diplomático; funcionarios del DDF, IMSS, SEP, Turismo e INBA (como Luis Ortiz Macedo, Josefina Lavalle, Antonio López Mancera y Griselda Álvarez); y artistas de pintura, arquitectura, música y danza. Y es que la ocasión era muy importante para el BFM, pues Amalia Hernández entregó treinta medallas de oro a los "jóvenes veteranos" de su compañía (con antigüedad de cinco años o más), entre los que se encontraban Norma López (bailarina y directora artística), Rosa Reyna (coreógrafa y coordinadora), José Villanueva (maestro, coordinador y bailarín), Pedro Muñoz (director del coro), Roseyra Marenco (coreógrafa, coordinadora y bailarina), Nellie Happee (ex directora del Ballet Clásico 70 y maestra) y los bailarines solistas y maestros Juan José Burgos, Isabel Salcedo, Raúl Valdez, Martha García y Fidel Herrera, entre otros.[1277]

En 1973, cuando Nellie Happee dejó el cargo, Clementina Otero se ocupó de la dirección de la Escuela del BFM, A.C.,[1278] bajo la dirección general de Amalia Hernández. Las exigencias que en ella se imponían, así como en los grupos experimentales, eran de nivel profesional. Dentro de la Escuela del BFM funcionó la Escuela de Danza Moderna, también dirigida por Otero, en cuyos documentos se afirmaba que, luego de analizar las tendencias artísticas internacionales, concluían que los conceptos

---

[1275] Raúl Cosío V., "Música de cámara y danza en el Teatro del Ballet Folklórico", en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1976, p. 14-B.
[1276] Clementina Herreros, "Nueva escuela de Ballet Experimental", en *La Prensa*, México, 11 de julio de 1974, pp. 25, 27 y 33.
[1277] Raúl Torres C., "En el teatro de Amalia Hernández. Conferencia espectáculo", en *El Nacional*, México, 12 de julio de 1974, p. 15.
[1278] Gabriela Aguirre Cristiani, "La escuela", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1994, p. 96.

habían evolucionado a la par que la ciencia y el mayor conocimiento del ser humano: “varios importantes coreógrafos coinciden en que no se puede bailar igual después de que el hombre ha conocido su inconsciente y ha conocido el cosmos”. El arte contemporáneo internacional también mostraba que el folclor era “fuente plástica y emotiva” que lo encaminaba hacia una mayor vitalidad y hacia las mayorías.

Planteaban que la Escuela capacitaría a los estudiantes en “las técnicas fundamentales de la danza moderna” y la evolución de sus “nuevos estilos”, además de historia de la danza, conocimientos de folclor internacional y educación rítmica. Habría niveles de principiantes, intermedios y avanzados; se impartirían las materias de técnica, moderno, apreciación musical, historia de la danza, técnica clásica, proyección escénica, coreografía y yoga. Los estudios se cursarían en tres años y en el cuarto los estudiantes se incorporarían al Grupo Experimental.

El profesorado estaba compuesto por Rossana Filomarino, Graciela Henríquez, Federico Castro y José Mata, de danza moderna; Socorro Larrauri y Carlos López, de danza clásica; Waldeen, de coreografía; Gloria Busteros, de yoga; Fernando Cuéllar, de proyección escénica, y la maestra huésped Lynn Levine, bailarina del Nikolais Dance Theater, de técnica contemporánea y coreografía.[1279]

La Escuela del BFM, A.C. tenía un reglamento estricto que contenía las obligaciones de coordinadores, maestros y alumnos. El del periodo 1974-1976 determinaba que la dirección era la encargada de la documentación oficial y la designación de maestros y sinodales para exámenes; de aprobar programas de estudio para los primeros dos semestres y dar seguimiento a sus actividades; de dar asesoría artística y seguir el desarrollo de los grupos experimentales; de la difusión de los grupos y autorización para gastos de producción, y de decidir los programas de los grupos con sus directores.

Cada escuela tenía una coordinación ocupada de los aspectos administrativos y técnicos. Entre las obligaciones de los maestros estaban presentar su programa de estudios para ser aprobado por la dirección; cuidar puntualidad, disciplina y uso de uniforme de los alumnos, y realizar las evaluaciones de éstos. Se les prohibía fumar y “contratar o conseguir contratos a los alumnos”. Por su parte, los estudiantes debían pagar sus cuotas; tener condiciones físicas; sujetarse a evaluaciones; “guardar el debido respeto a sus superiores”; asistir con puntualidad a sus clases y usar el uniforme, y participar en

---

[1279] Folleto de la Escuela de Danza Moderna del BFM, A.C., México, 1974. También anuncia como maestras de danza clásica a Nellie Happee y Elsa Recagno, y a Francisco Escobedo, de apreciación musical, lo que no era correcto, según testimonio de Happee (entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, 15 de agosto de 2003, *op. cit.*)

las actividades y funciones de la escuela. Se les prohibía "permanecer en los vestidores más del tiempo necesario para cambiarse, así como cantar y no guardar la debida compostura".[1280]

El Reglamento para los Grupos Experimentales de Danza Moderna y Folclórica establecía que sus integrantes debían ser alumnos avanzados de la Escuela del BFM, haber cursado estudios en ésta durante tres años consecutivos y "estar suficientemente preparados"; debían ser disciplinados y usar el uniforme; la selección de los alumnos sería decisión del director de cada grupo luego de "un riguroso examen"; se les otorgarían becas y su entrenamiento sería sin costo. Tenían la obligación de participar en todos los montajes en que fueran requeridos; los grupos tenían "un repertorio especial y vigente"; el de folclor tendría mínimo una función mensual; al actuar en "funciones comerciales" los integrantes de esos grupos recibirían sueldo de suplentes; cuando fueran gratuitas, no recibirían remuneración.[1281]

Los grupos folclórico y moderno experimentales tuvieron su mayor actividad en el Teatro del BFM, que el año de la inauguración de su anexo recibió un importante impulso.

## 2. Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas

En septiembre de 1974 el compositor Manuel Enríquez impartió en el Teatro del BFM la conferencia ilustrada "Música mexicana para la danza". Se anunció como "Corrientes aleatorias", dictada el mismo día que el estreno del cortometraje de danza *The Body*.[1282] Fueron las primeras actividades del Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas, fundado por Amalia Hernández, que cada semana, los Martes Culturales a las 20 horas, se llevó a cabo en su escenario con entrada libre o localidades a precios populares (tres pesos el boleto). Aparecía en la cartelera del INBA en los diarios, por lo que es de suponerse que el Instituto daba algún tipo de apoyo (por lo menos de difusión).

El Taller tenía como meta "propiciar un movimiento renovador de la danza" para favorecer a los artistas de esa disciplina, pero también a los de la música, literatura y artes plásticas interesados en realizar un trabajo conjunto con la danza. El Taller se inició como una "tribuna abierta" para que los artistas mostraran sus obras, en especial las inéditas, y tuvieran oportunidad de relacionarse directamente con los asistentes (artistas y público en general), pues quienes presentaban sus obras tomaban parte en charlas, conferencias y debates.

---

[1280] Reglamento para las Escuelas del BFM, A.C., Escuela de Danza Moderna y Escuela de Folklore Mexicano, Grupos Experimentales, BFM, México, 1974, mimeografiado.
[1281] Reglamento para Grupos Experimentales de Danza Moderna y Folklore, BFM, México, 1974, mimeografiado.
[1282] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 23 de septiembre de 1974.

La intención de Hernández era vincular a los bailarines y coreógrafos principalmente con los músicos y compositores, y fomentar "una nueva manifestación de la danza". Se inspiraba en el trabajo multidisciplinario que Miguel Covarrubias impulsó en los años cincuenta.[1283]

También en septiembre, antes de cumplirse un mes del nombramiento de Sergio Galindo como director del INBA, Amalia Hernández le brindó una "función-homenaje" en el Teatro del BFM, como había hecho con los últimos titulares del Instituto. Galindo prometió a los reporteros que en dos meses daría una conferencia de prensa, y junto con artistas mexicanos y diplomáticos de numerosos países, presenció el programa. Éste consistió en un audiovisual elaborado por Carmen Sordo Sodi sobre la historia de la música del siglo XIX en el país, una demostración de la bailarina Lynn Levine, interpretación de canciones del siglo XV y XVI rescatadas por investigadores del BFM, la jarana yucateca y exhibición de un cortometraje sobre la danza folclórica de Zacatecas.[1284]

A partir de entonces comenzó la serie de funciones que mantendrían al Teatro del BFM en constante actividad, espacio para propuestas innovadoras y promotor del debate y la reflexión. Esa labor desplegada por Amalia Hernández mereció el reconocimiento y apoyo de funcionarios y artistas, pues convirtió su teatro y el Taller "en un importante centro de reunión de las principales corrientes de la danza y del arte en general".[1285] Según Miguel Ángel Palmeros esto incidió en la creación de un público para la danza contemporánea;[1286] en el mismo sentido opinó Patricia Cardona: el Taller permitió que todos los grupos que en esos momentos se desarrollaban "se fijaran nuevas pautas en la danza, al lado de una música nueva de compositores nacionales".[1287]

El 30 de septiembre actuaron Expansión 7 y el grupo Quanta con su trabajo de improvisaciones.[1288] Durante octubre, el día 7, "Teatro musical" por Manuel Enríquez, y la presentación de la obra *Yo Celestina* de José Antonio Alcaraz, con Martha Zavaleta.[1289] El 17, el Taller Nuevas Coreografías, con música de Enríquez, coreografía de Rosa Reyna y Roseyra Marenco, diseños de Guillermo Barclay y participación de alumnas de la ADM y del Grupo Experimental de Danza del IMSS.[1290] El 22, concierto de música microtonal por Dolores Carrillo Flores, y el Cuarteto

[1283] "Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas", BFM, noviembre de 1974, mecanografiado.
[1284] "Homenaje a Sergio Galindo, director del INBAL", en *El Sol de México*, México, 1 de octubre de 1974, p. 4-D.
[1285] Pedro Mármol, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 15 de diciembre de 1971, p. 19.
[1286] Miguel Ángel Palmeros en "Falta de promoción y maestros, problemas de la danza moderna", en *El Día*, México, 3 de febrero de 1975.
[1287] Patricia Cardona, "La década de los 70, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana", en *Uno más uno*, México, 16 de diciembre de 1979, p. 16.
[1288] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1974.
[1289] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 7 de octubre de 1974, p. 12-C.
[1290] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 17 de octubre de 1974.

de Bellas Artes.[1291] Y el 29, exhibición de películas, "Cine de arte", de las compañías de danza contemporánea de Alwin Nikolais y Murray Louis.[1292]

En noviembre, el día 5 se presentaron Raúl Flores Canelo y el Ballet Independiente con el tema "Silvestre Revueltas y la coreografía", con *Vespertina* y *La espera*, y un debate posterior con el público.[1293] El 12, la obra *Kinomusik* de José Antonio Alcaraz con coreografía de Rosa Reyna y poesía de Octavio Paz.[1294] El 19, el programa *Sonocoreografías* con Expansión 7 y el grupo de música Nueva Experiencia Sonora.[1295]

El 26 de noviembre se presentó dentro del Taller el grupo que encabezaba uno de los ex bailarines más sobresalientes de las varias compañías del BFM, Onésimo González. Era el fundador de Danza Integración de la Universidad de Guadalajara, que bailó *Danza para una mujer sola* (m. Heitor Villa-Lobos), *Dueto* (m. compuesta e interpretada por el grupo), *Duelo por un estudiante* (m. Revueltas), *Alegoría* (m. Tárraga), *Suspensión* (m. Morton Subotnik), *Temas para cuatro* (m. Cimarosa) y *Proceso al hombre* (m. Carl Orff). La dirección y coreografía eran de Onésimo González; vestuario y escenografía, Rafael Zamarripa, Carlos Ochoa y Onésimo González; bailarines, Julieta Camacho, Sonia González, Helen Ladrón de Guevara, María Eugenia Lines, Luz Elena Miramontes, Dolores Sinai Nuño, Patricia Rosales, Déborah Velázquez, Rodolfo Ballesteros, Carlos Hoeflich, Carlos Íñiguez, Federico Íñiguez, Enrique José, Ramón López, Carlos Ochoa, Miguel Ángel Pérez, Braulio Ruiz y Pablo Serna.[1296]

Eloísa R. de Baqueiro escribió que era "sorprendente" el trabajo logrado por los estudiantes universitarios que integraban el grupo, quienes mostraban "espontaneidad sincera y entrega absoluta" a la danza. Onésimo González era un coreógrafo original que se tomaba "todas las libertades" en sus obras; impulsaba el estudio de la música entre sus bailarines y en muchas de sus coreografías tocaban guitarras, flautas y un violín, además de usar la voz. El apoyo de la Universidad era limitado, pues el propio González debió adquirir el vestuario.

Según la cronista, la función de Integración tuvo éxito y asistió un numeroso público. *Duelo por un estudiante* fue lo mejor del repertorio; *Tema para cuatro*, "la danza por la danza"; *Suspensión*

---

[1291] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 22 de octubre de 1974.
[1292] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 29 de octubre de 1974.
[1293] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1974; Programa de mano de "Revueltas y la coreografía", Flores Canelo y Ballet Independiente, Taller de Música y Danza Contemporáneas, Teatro del BFM, México, 5 de noviembre de 1974.
[1294] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 12 de noviembre de 1974.
[1295] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 19 de noviembre de 1974.
[1296] Programa de mano del Grupo Integración de la Universidad de Guadalajara, Teatro del BFM, México, 26 de noviembre de 1974.

resultó "larga y cansada", y *Proceso al hombre* contó con una "impresionante realización" de González.[1297]

El 3 de diciembre de 1974 el Teatro del BFM y su Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas presentó *Viajes sin fin* de Eduardo Hernández Moncada, con los bailarines Elisa Reyes, Blanca Gómez, Ramón Castañeda, Gabriel Castillo, Antonio Gutiérrez, Everardo Hernández, Víctor Nolasco, Dante Palomino, Javier Romero y Joel Sánchez López, con coreografía colectiva.[1298] El día 11 participó el grupo Música del Cuerpo (del Conservatorio Nacional de Música), dirigido por Guillermo Villegas, con el que actuaron los bailarines María del Carmen Cárdenas, Roseyra Marenco, Ana María Tapia, Everardo Hernández, Fidel Herrera y Dante Palomino, con coreografía de Roseyra Marenco.[1299]

El 21 de enero de 1975 se presentó *Espectro collage* de Salomón Laiter, con improvisaciones coreográficas de Graciela Henríquez.[1300] El 28, la conferencia la "Filosofía de la danza" de Waldeen, con música de Francisco Savín e improvisación coreográfica de Aline Davidoff y María Wiechers.[1301]

Las actividades de febrero se iniciaron el día 4 con una conferencia dictada por Carlos Jiménez Mabarak y la escenificación de la coreografía *La balada de la luna y el venado* de Ana Mérida, interpretada por Laura Urdapilleta y George Roussis.[1302] El 11, concierto del Coro Polifónico del BFM, dirigido por Pedro Muñoz y Guadalupe Campos.[1303] El 18, música electrónica en vivo con Héctor Quintanar en el sintetizador electrónico.[1304] Y el 25, concierto de jazz de Mario Patrón y su conjunto.[1305]

El 4 de marzo se presentó la conferencia-debate "La plástica y la danza" con Jorge Tovar y Alicia Saloma, además de la exposición colectiva de Rina Lazo, Lourdes Berenice, Dolores Ordóñez y Elena Lascano, y la improvisación colectiva de danza por los alumnos de la Escuela de Danza Moderna del BFM, con música de Bernal Jiménez y Carlos Chávez.[1306] El 11, el espectáculo de "Arias

---

[1297] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. El Grupo de Danza Integración" en *El Nacional*, México, 4 de diciembre de 1974.
[1298] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 3 de diciembre de 1974; Programa de mano de *Viaje sin fin*, Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas, Teatro del BFM, México, 3 de diciembre de 1974.
[1299] Programa de mano de Música del Cuerpo, Teatro de Música y Danza Mexicana Contemporáneas, Teatro del BFM, México, 10 de diciembre de 1974.
[1300] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 21 de enero de 1975.
[1301] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1975.
[1302] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 4 de febrero de 1975.
[1303] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 11 de febrero de 1975.
[1304] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 18 de febrero de 1975.
[1305] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 25 de febrero de 1975.
[1306] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 4 de marzo de 1975.

de ópera" con los cantantes Victoria Zúliga y Luis Torres, y el pianista Salvador Ochoa;[1307] y el 18, concierto de marimba con Zeferino Nandayapa.[1308]

El 1 de abril en el Teatro del BFM interpretaron "Canto gregoriano" los Coros de la Catedral Metropolitana y de la Basílica de Guadalupe, bajo la dirección de Xavier González.[1309] El 8, el Ballet Provincial de San Luis Potosí, dirigido por Lila López.[1310]

El 11 y 22 de abril se presentó Expansión 7, con Cecilia Baram, Valentina Castro, Héctor Chávez, Elsy Contreras, Antonio Domingo, Daria Ellies, Socorro Meza y Miguel Ángel Palmeros;[1311] el 15, la conferencia ilustrada "Esculturas para bailar", por la cineasta y escultora Doris Chase,[1312] y el 29, concierto del pianista Miguel García Mora.[1313]

El 6 de mayo hubo un concierto para clavecín, flauta y voz;[1314] al día siguiente, una conferencia-espectáculo de Murray Louis Dance Company. El 13, el Coro del Colegio Alemán, dirigido por Josefina Álvarez, y además se inauguró la exposición colectiva de pintura y escultura de Armando Ortiz, Luis E. Nava, Jorge Tovar, Leonel Padilla y Salvador Rodríguez.[1315] El día 20 se exhibieron cinco documentales de la cinemateca del BFM sobre el folclor en Zacatecas y se presentaron exhibición de fotografías sobre el carnaval de Huejotzingo y una muestra de trajes y máscaras zacatecanos.[1316] El 27 se escenificó el poema dramático *Salomé* de Rosario Castellanos, en homenaje a Clementina Otero, con Pilar Sousa, Socorro Avelar, María Fe Magallanes y Ramón Ortiz, con la disertación de Griselda Álvarez.[1317] El 30, conferencia ilustrada de Lynn Levine.[1318] Fuera de la programación del Taller y de los Martes Culturales (con localidades de 30 pesos), el 6 de mayo se estrenó en el Teatro del BFM la obra teatral *In memoriam* de Héctor Mendoza, con el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (c. Ruth Noriega, m. Luis Rivero),[1319] obra que fue suspendida después de la primera función porque incluía desnudos.

[1307] Cartelera del INBA en *Novedades*, México, 11 de marzo de 1975.
[1308] Cartelera del INBA en *Novedades*, México, 18 de marzo de 1975.
[1309] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 1 de abril de 1975.
[1310] Cartelera del INBA en *Novedades*, México, 8 de abril de 1975.
[1311] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 22 de abril de 1975.
[1312] Cartelera del INBA en *Novedades*, México, 15 de abril de 1975.
[1313] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 29 de abril de 1975.
[1314] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 6 de mayo de 1975. Ambos espectáculos están anunciados el mismo día, pero el de Murray se realizó un día después, el 7 de mayo.
[1315] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 13 de mayo de 1975.
[1316] "Cinco filmes sobre folclor en el Taller de Música", en *Excélsior*, México, 19 de mayo de 1975, p. 28-A.
[1317] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 27 de mayo de 1975.
[1318] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 30 de mayo de 1975.
[1319] Cartelera de la UNAM en *La Prensa*, México, 6 de mayo de 1975.

De nuevo dentro del Taller de Música y Danza, el 3 de junio, bajo la dirección de Salvador Ochoa, se presentó la ópera *Cavalleria rusticana* de Mascagni.[1320] El 4, una conferencia-concierto de Alwin Nikolais.[1321]El 10, concierto de la violinista japonesa Yuriko Kuronuma,[1322] y el 17, del Trío México de Jorge Suárez, Manuel Suárez y Leopoldo Téllez. El 24 se homenajeó a Jack Bornoff, secretario ejecutivo del Consejo Internacional de Música, con la conferencia-espectáculo "Folclor mexicano del siglo XIX"; por la noche, organizada por el BFM y la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM), Juan Garrido dio la conferencia ilustrada "El corrido mexicano", con filmaciones y alumnos de la Escuela de Danza Folklórica del BFM.[1323]

El 1 de julio se presentó un concierto de arpa con María Rosa Calvo; el 8, la Orquesta Juvenil de Cámara de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, dirigida por Cruz Rojas Carranco;[1324] el 15, el Coro Polirrítmico del BFM, dirigido por Pedro Muñoz y directora huésped Guadalupe Campos; el 22, los Niños Cantores de Morelia, dirigidos por José Zavala, y el 29, la conferencia-concierto de música sacra con el Coro del Instituto de Liturgia y Música de México, dirigido por Xavier González.

El 5 de agosto se impartió la conferencia ilustrada "Impresiones y experiencias en España" con Ignacio López Tarso y el guitarrista Roberto Rojas. El día 12, los seis bailarines mexicanos becados por Amalia Hernández en Nikolais Dance Theatre y Murray Louis Dance Company hablaron sobre sus experiencias en Nueva York.

El día 19 dio una función el Grupo Folklórico de la Universidad de Chihuahua, dirigido por Antonio Rubio Sagarnaga, con las obras *Norteño* y *Revolucionario*. La coreografía era de María del Socorro Chapa de Rubio; asistente de dirección, Francisco Ontiveros García; conjunto musical, Embajadores de Chihuahua; control de vestuario, Guadalupe Paz y Alfredo Blancarte; utilería, Manuel Martínez. Los bailarines fueron Guadalupe Gutiérrez, Ana Ortiz, Julia Elena Rubio, Lupe Chavoya, Lupe Paz, Concepción Salinas, Estela Moriel, Rosa Sáenz, Mónica Miclich, Consuelo de las Casas, Guillermina Castro, Patricia Casares, Ana Castillo, Dora Muñoz, Teresa Samaniego, Oleyda Montoya, Tichi Marrufo, Patricia Carrillo, Alfredo Blancarte, Manolo Martínez, Jorge Ortiz, Antonio Ríos, Luis

[1320] Cartelera del INBA en *Novedades*, México, 3 de junio de 1975.
[1321] Cartelera del INBA en *Novedades*, México, 4 de junio de 1975.
[1322] Cartelera del INBA en *La Prensa*, México, 10 de junio de 1975.
[1323] "Juan S. Garrido dará una conferencia el 24", en *Cine Mundial*, México, 18 de junio de 1975.
[1324] "La Orquesta de Cámara de la UNAM tocará", en *Cine Mundial*, México, 7 de julio de 1975, p. 4.

Carlos Macías, Álvaro Ortiz, Héctor Moreno, José Gil Guerra, Humberto Sifuentes, Ubaldo Molina, Antonio Guerra, David Rojas, Sergio Cabrera, Miguel Holguín, Raúl Ortiz y Guillermo Zárate.[1325]

El 26 de agosto estuvo en el Teatro del BFM el conjunto de jazz Orbis Tertius de la Universidad Veracruzana, dirigido por Guillermo Cuevas, con actuación especial de las bailarinas venezolanas Laura Nazoe y Graciela Henríquez.[1326]

En los primeros días de ese mes el reconocido iluminador estadounidense Gilbert Hemsley impartió una conferencia ilustrada y un curso gratuito de su especialidad en el Teatro del BFM, además de prácticas sobre sus técnicas, aplicadas en los ensayos generales del BFM del 12 al 14, en los que participaron todos los interesados.[1327]

El 2 de septiembre Víctor Urbán dio un concierto de órgano; el 9, la bailarina y coreógrafa Murray Spalding, un recital de danza contemporánea de solos y dúos (con el bailarín George A. Peerson; el técnico en iluminación, Guy Le Valley). Su programa estaba marcado por la creatividad, humor y extravagancia de la norteamericana, y se compuso de *Solo para armónica de vidrio* (m. Naumann); *Los entrenados* (m. collage con Murray Spalding y Jim Caffrey); *En julio* (m. collage que incluía conversaciones entre Orson Wells y sus directores durante la grabación de comerciales de televisión); *P.A.C.E*. (m. collage), todas de Spalding. Además, *Bufar también* (c. Laura Pawel) y *Vals* (c. Jan Van Dyke, m. Strauss).[1328]

El 23 de septiembre Bodil Genkel dictó una conferencia, acompañada de la proyección de películas con obras de José Limón, Alwin Nikolais, Martha Graham y Doris Humphrey; el 30, el Grupo de Folklore Experimental del BFM con 39 integrantes bailó las coreografías de Francisco Javier Flores, Rafael Zamarripa, Mara Alaminos, Florencio Yescas, Haydée Maldonado y Tizoc Fuentes.

El 7 de octubre hubo dentro del Taller una función compartida de Lynn Levine y Expansión 7; el 14, concierto con la soprano mexicana Irma González y José de Jesús Oropeza en el piano;[1329] el 21, concierto del guitarrista Manuel López Ramos,[1330] y el 28, la Estudiantina de la Facultad de Contaduría y Administración de la UNAM, dirigida por Mario Salinas.

---

[1325] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chihuahua, Teatro del BFM, México, 19 de agosto de 1975.
[1326] Programa de mano de conciertos de Orbis Tertius, Teatro del BFM, México, 26 de agosto de 1975.
[1327] "Hemsley ensayará su nueva técnica", en *El Día*, México, 12 de agosto de 1975, p. 20.
[1328] "Recital de danza de Murray Spalding", en *El Día*, México, 5 de septiembre de 1975, p. 17, y Programa de mano de Recital de danza moderna de Murray Spalding, Teatro del BFM, México, 9 de septiembre de 1975.
[1329] Programa de mano del Concierto de Irma González, Teatro del BFM, México, 14 de octubre de 1975.
[1330] Programa de mano del Concierto de Manuel López Ramos, Teatro del BFM, México, 21 de octubre de 1975.

El 2 de noviembre se programó un concierto de la pianista mexicana María Teresa Rodríguez.[1331] El 4, una conferencia ilustrada del cineasta norteamericano Ed Emshwiller, ganador de premios internacionales por sus cortometrajes de arte, particularmente de danza, invitado por el BFM aprovechando su estancia en la ciudad.[1332] También en ese mes el experto en luminotecnia Gilbert Hemsley, proveniente de Nueva York, dio otro curso intensivo sobre su materia en las instalaciones del Teatro del BFM.[1333]

Los tres últimos martes de noviembre hubo una pequeña temporada de grupos de danza folclórica. El día 11 participó el Club de Danza Tzontemoc, con dirección y coreografía de Jorge Gutiérrez Escoto y Aurora Rodríguez Quezada; asistente de dirección, Juan Vega Mendoza. Era un grupo formado siete años atrás por estudiantes de la carrera de profesor de primaria de la Escuela Nacional de Maestros.[1334] Bailaron *Tiempos aquellos (Fantasía de 1900)* con los bailes de la época del Teatro Principal y el Café Colón; *Xochipitzahuatl* de la Mesa Central, *Las varitas* de San Luis Potosí, *Matlachines* de Veracruz, *Alegoría revolucionaria*, dedicada a las mujeres revolucionarias; *Danza de los sonajeros* de Veracruz, *Ofrenda jalisciense* y *Danza de los pardos* de Zacatecas.[1335]

El día 18 dio su función el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, la primera que daba en la ciudad de México. Lo dirigía Miguel Vélez, el asesor musical era Alberto de la Rosa y tenía 22 bailarines, además del grupo de músicos. Su espectáculo *Raíces del canto*. *Cantos y danzas de Veracruz*, se componía de *Boda indígena de Chicontepec*, *Feria huasteca*, *Fiesta de Corpus* y *Fiesta de las Cruces*, con coreografía de Miguel Vélez.[1336] El grupo venía de una gira por Latinoamérica y de ganar la medalla de oro en el Festival de Ancó, Perú, además de haber recibido otra medalla de oro en Nueva York. A la función en el Teatro del BFM asistió la esposa del gobernador de Veracruz, Teresa Peñafiel de Hernández Ochoa.[1337]

Una semana después, el 25 de noviembre, actuó el Grupo de Danza Folklórica del Instituto Potosino de Bellas Artes, dirigido por Artemio Posadas. Estaba integrado por 22 bailarines, el vestuario y maquillaje eran de Carmen Alvarado y la directora de la Escuela de Danza del IPBA era

[1331] Programa de mano del Concierto de María Teresa Rodríguez, Teatro del BFM, México, 2 de noviembre de 1975.
[1332] "Conferencia de Ed Emshwiller", en *Excélsior*, México, 31 de octubre de 1975, p. 7-B.
[1333] "Gilbert Hemsley dará un curso sobre luminotecnia", en *Cine Mundial*, México, 17 de noviembre de 1975.
[1334] "El grupo de danzas Tzontemoc se presenta el 11 en Violeta", en *Cine Mundial*, México, 8 de noviembre de 1975.
[1335] Programa de mano del Club de Danza Tzontemoc, Teatro del BFM, México, 11 de noviembre de 1975.
[1336] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, Teatro del BFM, México, 18 de noviembre de 1975.
[1337] "Se presenta en el D.F. el Taller Etnográfico de la Universidad Veracruzana", en *El Nacional*, México, 17 de noviembre de 1975, p. 18-E.

Lila López.[1338] Bailaron *Pulitson*, *Tscamson*, *Sushitine*, *Los monarcas*, *Matlachines*, *Varitas*, *Topadas* y *Son huasteco*. Sus integrantes eran Rosalinda del Carmen González G., María de la Luz Souberbielle Flores, María del Socorro Quesada Soto, María del Pilar Morelos P., Lilia del Carmen Castellanos, Alma Cerda Alanís, Mónica Zamarrón Cura, Emma Olivia Contreras A., María Inés Guevara Castillo, Guadalupe Valle, Elsa Montelongo G., Rigoberto Salgado Robledo, Alejandro Palacios Espinosa, Raúl Palacios Espinosa, Manuel Castillo Morán, José León Prieto Solís, David Gerardo Gómez Vázquez, José Aurelio Juárez Salas, Héctor Aguilar Gómez, Juan Diego Cano Paredes, José Guadalupe Pérez y Juan Manuel Ortega.

El 9 de diciembre el Grupo Laboratorio de Teatro Vocal dirigido por José Antonio Alcaraz estrenó *Todtentanz*, en homenaje a Amalia Hernández. Participaron Marta Zavaleta, Gustavo Vasconcelos, Fernando López Arriaga, la mezzosoprano Alba Zatz y el coro interno, con Maya Ramos y Miguel Ángel Martínez. La selección de textos era de Marta Zavaleta y Gustavo Vasconcelos; asistentes de dirección, Maya Ramos y Fernando López Arriaga; luminotecnia, Asa Zatz; diapositivas, Genaro Enríquez; asistencia técnica Arturo Schoening; coordinación pedagógica, Miguel Ángel Martínez; realización de vestuario, Juan José Guillén.[1339]

El 16 de diciembre el Grupo de Folklore Experimental del BFM cerró las actividades del año en el Teatro del BFM. Según su director, Tizoc Fuentes, los integrantes actuaban como profesionales aunque no lo fueran y casi todos eran estudiantes de una carrera universitaria. El grupo no trabajaba "en plan de espectáculo, sino como recipiente de las auténticas tradiciones vernáculas" y su obligación era "conservar el sabor auténtico de la provincia". Lo componían 32 alumnos (cinco de ellos "semiprofesionales") y en breve se incorporarían doce candidatos más; había un constante movimiento entre los que entraban y salían del grupo para que éste continuara su labor.[1340]

En esa función presentaron los montajes *Chiapas* (de Mara Alaminos), *Zacatecas* (de Tizoc Fuentes y Roseyra Marenco), *Guerrero* (de Tizoc Fuentes), *Concheros* (de Florencio Yescas) y *Jalisco* (de Rafael Zamarripa), todos basados en investigaciones.[1341]

Al concluir 1975 el BFM, A.C. hizo un balance de su actividad del año dentro de los "Martes Culturales"; de un total de 46 actividades, hubo seis conferencias ilustradas sobre danza, once recitales

[1338] "Minutero", en *El Heraldo de México*, México, 25 de noviembre de 1975, p. 2-C.
[1339] Programa de mano de *Todtentanz*, Teatro Vocal de José Antonio Alcaraz, Teatro del BFM, México, 9 de diciembre de 1975.
[1340] Mireya Folch, "El Ballet Folklórico es semillero de bailarines", en *El Sol de México*, México, 17 de octubre de 1975, p. 9-A.
[1341] Programa de mano del Grupo Experimental del Folklore, Teatro del BFM, México, 16 de diciembre de 1975, y *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1975, p. 8-B.

de danza, dos exposiciones de pintura con conferencias, veinte recitales de música, tres conciertos experimentales de música con conferencias, dos representaciones teatrales y dos sesiones de cine.[1342] El Teatro del BFM se había convertido en el "centro cultural de actividad continua" que más se esforzaba por "acercar el arte a nuestro pueblo".[1343]

Para iniciar los "Martes Culturales 1976", el 3 de febrero se presentó en el Teatro del BFM el espectáculo multidisciplinario *Móvil: un suceso para el espacio*, de Sara Pardo y Eduardo Terrazas. Participaron los bailarines Diane Gaddy, Esperanza Gómez, Patricia Guevara, Gordon King, Sonia Ornelas, Roberto Sánchez y Esteban Toscano. La música original era de Terry Riley; diapositivas, Rodolfo Alcaraz; colaboración de Tomás Cevallos.[1344]

En este espectáculo colaboraban la bailarina y coreógrafa Sara Pardo y el arquitecto, pintor, escultor y diseñador Eduardo Terrazas; utilizaban globos de vinilo transparentes policromados, que se integraban a la danza, música y elementos técnicos.[1345] El resultado no era improvisado ni una "provocación irracional", sino la "creación de un espacio donde de repente el cuerpo adquiere un sentido". Retomando a Roland Barthes, afirmaban que "el sentido no puede nacer si la libertad es total o nula, porque el régimen del sentido es el de la libertad vigilada". Pardo elaboraba una "gramática no representativa en la cual el rigor, la extrema vigilancia, no impide la invención personal"; desembocaba en "un código, un gestuario, un conjunto articulado y significante de actitudes, una lengua, pero en el interior de ésta, en cada momento, el ejecutante es llamado a encontrar su palabra".[1346]

El 5 de febrero Juventudes Musicales de México dio un recital de Carlo Chiarappa. El día 11 el escritor y periodista Alberto Domingo dio la conferencia ilustrada "La danza española" con Pilar Rioja, quien bailó *Sonata* (m. Soler), *Fandango* (m. Beccherine), *Viva Navarra* (m. Larregla), *Alegrías* (m. popular), *Farruca* (m. popular) y un fragmento del ballet de la ópera *La Traviata* (Verdi), con la coreografía que Amalia Hernández había creado por encargo del National Arts Center de Ottawa para su Festival de julio de 1975.[1347] También participaron la pianista Doris Schach, el cantaor El Tano y el

[1342] "En el Teatro del BFM, 46 funciones gratis", en *Avance*, México, 2 de febrero de 1976.
[1343] Virginia Llarena, "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de febrero de 1976.
[1344] Programa de mano de *Móvil: un suceso para el espacio*, Martes Culturales 1976, Teatro del BFM, México, 3 de febrero de 1976.
[1345] Álvaro Soriano y Bueno, "Hoy en México", en *Novedades*, México, 2 de febrero de 1976.
[1346] Virginia Llarena, "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de febrero de 1976.
[1347] "Conferencia de Alberto Domingo con recital de Pilar Rioja", en *Cine Mundial*, México, 9 de febrero de 1976, p. 15.

guitarrista Lorenzo Fernández.[1348] Al concluir la conferencia-demostración, Hernández entregó a Rioja una medalla de oro por su brillante trayectoria.[1349]

El siguiente concierto-conferencia, el 14 de febrero, fue un éxito-fracaso; el nombre de John Cage atrajo a un numeroso público al Teatro del BFM, pero antes de que concluyera se retiró desconcertado. Uno de los espectadores fue Octavio Paz, quien permaneció hasta el final de la función; afirmó que había sido de su agrado y que cada quien interpretaba lo que quería. Cage había llegado a México, gracias a la embajada de Estados Unidos y la UNAM, a dar conferencias en la Biblioteca Franklin; en su presentación en el Teatro del BFM alternó con la pianista Grete Sultan. Varios cronistas comentaron que en su recital los sonidos "no tenían ni ton ni son, pero eran agradables, sedantes y hasta poéticos",[1350] aunque desconcertantes, dijo Patricia Cardona.[1351]

El 17 de febrero se presentaron el Cuarteto México de Luz Vernova, Gilberto García, Gela Dubrova y Sally Van der Berg, y el percusionista Homero Valle, en un concierto dentro del ciclo Música y Danza del siglo XX. Participó el grupo 2 de la Escuela de Danza Moderna del BFM, compuesto por Óscar Becerra, Jorge Domíguez, Mabel Diana, Jenny Fiedler, Maritza Hernández, Roberto Rodulfo, Harriet Spilk, Beatriz Uribe y Rosa Romero (Olivera), quienes bailaron *On the Way* de Lynn Levine (m. Xenakis y New Jazz Quartet, vest. Levine, iluminac. Gilbert Hemsley).[1352]

Esta última obra se presentó ante una sala llena y con Amalia Hernández entre el público; según un cronista, su primera parte "era de tipo abstracto en la que efectuaron movimientos de figuras humanas desarrollándose en un ambiente de sombras pausadamente y luego dieron paso al número de jazz en el que efectuaron movimientos plenos de ritmo aprovechando experiencias que han tenido en la escuela neoyorquina de la danza".[1353]

Raúl Cosío describió esta obra de un modo muy diferente y sin concesiones: "En pijamas amarillas provistas de capuchones aparecieron unos siete u ocho bailarines [...] en fila y cogidos de la cintura y como tratando de imitar a un indeciso cienpiés; y eso provocó la hilaridad de algunos concurrentes un tanto irrespetuosos". Los bailarines habían "sufrido evidentemente" con la música del

---

[1348] Programa de mano de conferencia ilustrada con Pilar Rioja y Alberto Domingo, Teatro del BFM, México, 11 de febrero de 1976.

[1349] "La danza española, conferencia ilustrada con Pilar Rioja", en *Diario de México*, México, 13 de febrero de 1976.

[1350] "La música de hoy, comprometida", en *El Universal*, México, 10 de febrero de 1976, y "Concierto de John Cage: desconcierto en la sala", en *El Sol de México*, México, 10 de febrero de 1976, p. 9-A.

[1351] Patricia Cardona, "John Cage. Yo soy un concierto a pesar de mí mismo", en *El Día*, México, 11 de febrero de 1976, p. 20-C.

[1352] Programa de mano Cuarteto México y Grupo número 2 de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 17 de febrero de 1976.

[1353] "Tocó el Cuarteto México", en *El Universal*, México, 22 de febrero de 1976, 2a. secc., p. 2.

compositor griego, pues “algo terrible estaba sucediendo, aunque sin poder precisar qué”; pero con la música de jazz “se quitaron los extraños atuendos y saltaron y corrieron por todo el escenario con mucho gusto”.[1354]

El 24 de febrero actuaron en el Teatro del BFM el conjunto de la Escuela de Música Tradicional del BFM y “los 39 mejores alumnos” del Grupo Experimental de Folklore con los montajes sobre Chiapas, Zacatecas, Guerrero, Concheros y Jalisco.[1355] Y el día 26, un concierto de Juventudes Musicales de México con el pianista John Damgaard Madsen.[1356]

El 2 de marzo, dentro del ciclo Música y Danza del siglo XX, compartieron una función la pianista María del Carmen Higuera y el Grupo 1 de Danza Moderna de la Escuela del BFM. En esa función los maestros evaluaron al grupo para decidir si se le promovía. Patricia Ladrón de Guevara y Braulio Ruiz bailaron *La danza* de Graciela Henríquez (m. Eric Satie); y Carmen Castilleja, Beatriz Uribe, Braulio Ruiz, Cristina Duque, Miguel Luna, Olivia Díaz, Enrique Guzmán, Manuel González, Julieta Velázquez y Rosa María Barrones, *Móvil* de Alfredo Rico (sonido Arreglado).[1357]

El 4 de marzo se presentó un concierto de Juventudes Musicales de México con el guitarrista Enrique Velasco, y el 9, el Coro Polifónico del BFM, con el programa *Música de España y México*, que interpretó canciones de Perú, Brasil, Chile, Venezuela y España.

El día 16, dentro del ciclo Música y Danza del siglo XX, se presentó con el patrocinio del INBA y la SACM el Cuarteto México con el pianista Manuel Delaflor, y el Grupo número 1 de la Escuela de Danza Moderna del BFM. Este último bailó el solo *Danza*, “inspirada en la leyenda de Narciso”, de Elsy Contreras (m. Berio), y *Naturae* de Valentina Castro (m. Landobsky). Los bailarines fueron Carmen Castilleja L., Elsy Contreras, Olivia Díaz, Cristina Duque, Karibia Garzón, Manuel González, Héctor Herrera, Guillermina López, Araceli Maldonado, Braulio Ruiz, Esteban Toscano, Beatriz Uribe y Julieta Velázquez.[1358]

---

[1354] Raúl Cosío V., “Música de cámara y danza en el Teatro del Ballet Folklórico”, en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1976, p. 14-B.
[1355] “Mañana función de Danza Experimental Folklórica”, en *Cine Mundial*, México, 23 de febrero de 1976, p. 20.
[1356] Boletín informativo de las próximas actividades culturales en el Teatro del BFM, BFM, febrero de 1976, mecanografiado.
[1357] Programa de mano del concierto de María del Carmen Higuera y Grupo número 1 de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 2 de marzo de 1976.
[1358] Invitación del BFM al concierto de Cuarteto México y Grupo número 1 de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 16 de marzo de 1976.

El 23 de marzo se presentó la obra *Quadrivium (Canta el agua en otra fuente)* de José Antonio Alcaraz, pianos sonido 13 de Julián Carrillo;[1359] el 25, Juventudes Musicales de México con el Cuarteto Mexicano de Jazz, dirigido por Francisco Téllez, y el 30, con auspicio de la SACM e INBA, un concierto del ciclo Música y Danza del siglo XX, en que Expansión 7 bailó *Engrane* de Palmeros, con el propio coreógrafo, Cecilia Baram, Valentina Castro, Héctor Chávez y Socorro Meza.[1360]

El 2 de abril se presentó el Coro Polifónico del BFM; el 6, la conferencia ilustrada de Guillermo Barclay sobre la Cuadrienal de Praga 1975 y el Teatro en Polonia; el 13, el Coro de la Facultad de Ciencias de la UNAM y los Niños Cantores de América, dirigidos por Guadalupe Campos; el 20, dentro de Música y Danza del siglo XX, la Orquesta de Cámara dirigida por Blas Galindo, y el Grupo número 2 de la Escuela de Danza Moderna del BFM.[1361]

El 27 de abril el Taller Coreográfico de la Universidad bailó *8 X Jazz*, *Vitálitas* y *Danzas para mujeres* de Gloria Contreras; *Solo* de Cristina Gallegos, y *Kanon para tres* de Cora Flores. Participaron, además de las tres coreógrafas, los bailarines Marisela Acosta, Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Carlos López Magallón, Julio Martínez y los artistas invitados Francisco Martínez, Nan Redi y Jorge Suárez.[1362]

El 4 de mayo el BFM dio una conferencia-demostración en honor de Sergio Galindo, director del INBA, con el estreno de *Corridos, canciones y bailes*. La conferencista fue Clementina Díaz de Ovando; coreografía de Amalia Hernández; coordinación, Clementina Otero; investigación musical, Arturo Medrano; narrador y coordinación musical, Pedro Muñoz; cantantes Abel Saldaña, Miguel Ángel Delgado y Jesús Villa; bailarines, Martha García, Carlos Casados, Mario Valdez y Pedro Rodríguez; músicos, Jesús Castillo, José Luis Segura, José Manuel Espinosa y Reynaldo León; actor, Óscar Carrillo; coordinador técnico, Claudio Bonifax; coordinador de foro, José Villanueva; iluminación, Antulio Ávalos; electricista, Alfonso Luna; sonido, Rogelio Galván.[1363]

El 11 de mayo Manuel Enríquez y Alicia Urreta dieron un concierto y se presentó *Espejo* de Onésimo González (m. Revueltas), con los bailarines del Ballet Moderno Mexicano del BFM Carmen Castilleja, Beatriz Uribe, Harriet Spilk, Mabel Diana, Braulio Ruiz, Manuel González, Onésimo González, Enrique Guzmán y Miguel Luna. Era una obra "de experimentación e interrelación entre los

[1359] Invitación del BFM a la presentación de la obra *Quadrivium (Canta el agua en otra fuente)* de José Antonio Alcaraz, Teatro del BFM, México, 23 de marzo de 1976.
[1360] "El INBA y compositores darán un recital musical", en *Cine Mundial*, México, 28 de marzo de 1976.
[1361] Programa de mano del Concierto de Blas Galindo y Grupo número 2 de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Teatro del BFM, México, 20 de abril de 1976.
[1362] Programa de mano del Taller Coreográfico de la Universidad, Teatro del BFM, México, 27 de abril de 1976.
[1363] Programa de mano de *Corrido, canciones y bailes*, Teatro del BFM, México, 4 de mayo de 1976.

bailarines" creada en veinte minutos, gracias al apoyo de Amalia Hernández, quien facilitaba "todos los medios necesarios para la creación de obras nacionales con proyección universal".[1364]

El 13 de mayo, gracias a Juventudes Musicales de México, se programó un concierto de la Marimba Nandayapa; el 18, bajo el patrocinio del INBA y la SACM, se dio otro concierto del ciclo Música y Danza del siglo XX, esta vez con los pianistas Carmen Betancourt y Federico Ibarra, además de Expansión 7, con *Desdoblamiento* y *Danza para tres*.[1365] El 25 se dio un concierto de Juventudes Musicales de México, con el Dúo Guitarrístico López Ruiz.

El 1 de junio, dentro de Música y Danza del siglo XX, el Cuarteto México y el pianista Jorge Noulich, con la participación de Margarita (Gordon) y su programa de danza española. El 8, de nuevo *El corrido mexicano*, con cantantes, bailarines y músicos, coreografía de Amalia Hernández y exhibición de películas. El 15, el Grupo Experimental de Folklore con nuevas coreografías de Guerrero, Yucatán y Veracruz. El 17, Iolani School de Hawaii con su grupo de banda, orquesta y coros, dirigido por Wayne de Mello. El 22, el Coro Polifónico del BFM, compuesto por 28 cantantes.[1366] Y el 29, la pianista María Teresa Rodríguez y el grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM, con obras de Graciela Henríquez.

El 6 de julio en el Teatro del BFM hubo un concierto de Juventudes Musicales con Milla Domínguez y Antonio López. El 13, el violonchelista Sally Van der Berg y el pianista Carlos Barajas, además del Grupo de Danza Moderna del BFM, que bailó *Introducción*, *Clase*, *Danza de los hombres*, *Danza de las mujeres*, *Adagio*, *Danza*, *Cuarteto*, *Scherzo*, *Danza para un hombre muy solo* y *Final*, todas con coreografía de Graciela Henríquez y Francisco Escobedo en el piano. Los bailarines fueron Óscar Becerra, Rosa María Barrones, Carmen Castilleja, Mabel Diana, Olivia Díaz, Cristina Duque, Canuto García, Manuel González, Roberto Gutiérrez, Enrique Guzmán, Fernando Fernández, Vera Larroza, Miguel Luna, María de la Luz Montelongo, Nohemí Parra, Braulio Ruiz y Beatriz Uribe.[1367]

El 20 de julio los venezolanos Graciela Henríquez y Juan Monzón bailaron *La danza* (c. Henríquez, m. Erik Satie); *Movimiento perpetuo* (c. José Ledezma, m. Alessandro Marcello); *Dos uno* (c. Monzón, m. Gabriel Fauré); *Gymnopedies* (c. Henríquez, m. Satie); *Moviéndome* (c. Monzón, m. Bach) y *Final* (del ballet *Invenciones*, c. Henríquez y Monzón). Los diseños de iluminación y

[1364] "Nace un nuevo ballet en sólo 20 minutos", en *Excélsior*, México, 11 de mayo de 1976, p. 1-B.
[1365] Programa de mano del concierto de Carmen Betancourt y Federico Ibarra, y Expansión 7, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 18 de mayo de 1976.
[1366] Programa de mano del concierto del Coro Polifónico del BFM, Teatro del BFM, México, 22 de junio de 1976.
[1367] Programa de mano del concierto de Sally Van der Berg y Carlos Barajas y Grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Teatro del BFM, México, 13 de julio de 1976.

dirección de escena estuvieron a cargo de Gumaro Gutiérrez; técnico de iluminación y electricista, Alfonso Luna; técnico de sonido, Rogelio Galván.[1368]

El trabajo de Monzón era de "movimientos puros, simples, gestos cotidianos". Era adverso a la danza de "contenido social", que solía caer en panfleto: la danza "por sí sola es muy social y trato a través de ella hacer que la gente piense más en el ser humano, que esté consciente de su realidad y del medio ambiente que lo rodea".[1369] El coreógrafo cumplía su objetivo según Patricia Cardona, quien comentó que su danza expresaba la cotidianidad y "nos embriaga de posibilidades infinitas del cuerpo. Su danza es explotación, observación; vemos al hombre de todos los días como al ser único que es". Por su parte, dijo, Henríquez "se expresa más a través de la emotividad, de la actitud", pero abordaban situaciones humanas universales. Según Cardona, la función de ambos había tenido mucha originalidad, porque los dos "escuchan atentamente la voz interior y la de los demás".[1370]

El dueto de estos bailarines tuvo mucho éxito y dieron varias funciones posteriores en el Teatro del BFM, además de presentarse en Xalapa y en Convivencia Sahagún. Esteban del Castillo escribió un texto lleno de elogios para ambos, a quienes consideraba autores de "danza auténticamente contemporánea". Sobre las obras de Henríquez dijo que siempre eran intensas, frescas e imaginativas; *Gymnopedies* era de "corte romántico, en la que aparecen „fogonazos" de la Henríquez que en mucho concuerdan con su afán de „romper esquemas"". Veía momentos eróticos en esa "danza personal", concebida y ejecutada con "mesura" por los dos notables bailarines.

Las obras de Monzón le resultaban "especialmente atractivas porque indican la atención consciente de un creador lleno de audacia y vigor". En el solo *Moviéndome* había "danza-danza por antonomasia" y sus rasgos ("sentido del humor, idea y asimismo vitalidad") impedían que el espectador apartara la mirada "del bailarín, de sus miembros, de su cuerpo, de sus intenciones". *Dos uno* también rompía con la "rigidización dancística" y exigía la destreza de los cuerpos.[1371]

El 27 de julio, dentro del ciclo Música y Danza del siglo XX, se presentaron el concierto de la soprano María Luisa Salinas y el pianista Alfredo Zamora; *Quadrivium* de Alcaraz, y actuación especial de Henríquez y Monzón.

---

[1368] Programa de mano del recital de danza de Graciela Henríquez y Juan Monzón, Teatro del BFM, México, 20 de julio de 1976.
[1369] Juan Monzón en Angelina Camargo, "No creo en la danza de panfleto. Juan Monzón", en *Excélsior*, México, 19 de julio de 1976, p. 5-B.
[1370] Patricia Cardona, "Graciela Henríquez y Juan Monzón, autenticidad y alegría en la danza", en *El Día*, México, 22 de julio de 1976, p. 20.
[1371] Esteban del Castillo, "Danza. Excelencias profesionales", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, agosto de 1976, p. 7.

El 3 de agosto se programó otro concierto de Juventudes Musicales de México con el violinista Héctor Olvera y el pianista José del Águila, y recital de danza de Henríquez y Monzón. El día 10, en el ciclo Música del siglo XX y Danzas Mexicanas, concierto del pianista Jorge Suárez y el Grupo Experimental del Folklore del BFM dirigido por Tizoc Fuentes, con *Chiapas*, *Veracruz* (c. Gabriel Loyo) y *Jalisco*.[1372] El 17, el Ballet de las Américas con *Ballet azteca*, *Ballet de Nicaragua*, *Ballet de Argentina*, *Ballet Haití Banda*, *Ballet de Ecuador*, *Ballet de Chiapas* y *Ballet de Cuba*.[1373] El 24, bajo el patrocinio del INBA y SACM y en el ciclo Música y Danza del siglo XX, el pianista Miguel García Mora y el Grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM con coreografías de Lila López: *Tiempo presente* (m. Pierre Henry, vest. Carmen Alvarado), *Diez en la búsqueda* (m. Pierre Schaffer y Luc Ferrari, diseños Jesús Sánchez) y *Sazilakab* (m. Luis Sandi, vest. Alvarado y Sánchez). Los bailarines fueron Carmen Castilleja, Manuel González, Cristina Duque, Beatriz Uribe, Julieta Velázquez, Mabel Diana, Luz Montelongo, Canuto García, Pilar Urreta, R. Rodríguez, Enrique Guzmán, I. Shultz y Carmen Alvarado.[1374]

El 31 de agosto se presentó Maya Silva en un recital de danzas clásicas del sur de la India. Y ese mismo mes se inició uno de los cursos intensivos de verano que organizaba el BFM, A.C., que concluyó hasta octubre.[1375]

El 7 de septiembre estuvo en el Teatro del BFM la Banda Sinfónica de la Delegación Azcapotzalco, dirigida por Clemente Sanabria. El 14, en el ciclo Música y Danza del siglo XX, el Cuarteto Suárez y el Grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM bailando *Letanía erótica para la paz*, que había estrenado el Ballet Clásico 70 en 1972. Los bailarines fueron Rosa María Barrones, María del Carmen Cárdenas, Mabel Diana, Olivia Díaz, Cristina Duque, Canuto García, Manuel González, Enrique Guzmán, Miguel Luna, Luz Montelongo, Carlos Ríos, Beatriz Uribe, Pilar Urreta, José Luis Villalobos y Julieta Velázquez.[1376] El 21 se le rindió homenaje a Guillermina Bravo por su trayectoria en la danza mexicana contemporánea. Y el 26 de nuevo actuó el Grupo Experimental de Folklore del BFM.

---

[1372] Programa de mano del concierto de Jorge Suárez, Ciclo Música del siglo XX y Danzas Mexicanas, Teatro del BFM, México, 10 de agosto de 1976.
[1373] Programa de mano del Ballet de las Américas, Teatro del BFM, México, 17 de agosto de 1976.
[1374] Programa de mano del concierto de Miguel García Mora y Grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 24 de agosto de 1976.
[1375] Álvaro Soriano y Bueno, “Hoy en México”, en *Novedades*, México, 3 de agosto de 1976, p. 2.
[1376] Programa de mano del concierto de Cuarteto Suárez y Grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 14 de septiembre de 1976.

Del 21 de octubre al 13 de noviembre se organizó una temporada para festejar los diez años del Ballet Independiente, pero el mismo día del estreno el personal del Teatro del BFM informó a la compañía que no permitían desnudos. Como ya se mencionó, éstos aparecían en la obra de Descombey *Año cero*, por lo que el grupo se vio obligado a suspender su temporada; la censura a la que se les sometió fue comentada públicamente por Alejandro Alarcón, subdirector del INBA y secretario ejecutivo del Consejo Nacional de la Danza, pues la temporada se consideraba una actividad de este último organismo.[1377]

Sin embargo, la programación del Teatro del BFM continuó; bajo el patrocinio de la SACM y Promoción Cultural Pedro Domecq, se celebró el III Festival Hispanoamericano de Música y Danza Contemporáneas, coordinado por Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro. Los cuatro conciertos de dicho Festival se incluyeron dentro del ciclo Música y Danza del siglo XX; en el tercero, del 10 de noviembre, se tocó música de Armando Lavalle, Andrés Lewin Richter, Claudio Prieto, Juan Herrejón, Rodolfo Halffter, Mario Lavista, Héctor Quintana y Ramón Barce. Este último estrenó *Abgrund Hintergrund* para biombo y bailarines, con coreografía de Pilar Urreta y realización escenográfica de Gonzalo Ceha.

El cuarto concierto, del 17 de noviembre, se dedicó a Manuel de Falla y comprendió obras de este compositor, además de Mario Kuri, Carlos Ruiz de Castro, Mario Lavista, Federico Ibarra y Alicia Urreta. Ésta estrenó *Cante*, que con actuación especial de Chiquito de Triana y coreografía de Pilar Urreta bailaron Eva Zapfe, Pilar Urreta y Jorge Domínguez.[1378]

El 11 de noviembre el BFM, el Ballet de las Américas y el Ballet Moderno de México dedicaron una función-homenaje al IMSS. El primero participó con *Ballet de Chiapas*, el segundo con *Ballet de Argentina* y el tercero con *Letanía erótica para la paz*.[1379] Este concierto se debió seguramente al apoyo que Griselda Álvarez, autora del poema de la última obra y directora de Prestaciones Sociales del IMSS, y otros funcionarios de esa institución, otorgaron al BFM durante el sexenio que concluía.

El 7 de diciembre se presentó un Homenaje a Antonio López Mancera con una exposición escenográfica de su obra del periodo 1950 a 1976 y una conferencia dictada por Emilio Carballido.[1380]

---

[1377] Mónica Gómez, "Estructura del nuevo Consejo la reorganización de la danza", en *El Sol de México*, México, 1 de noviembre de 1976, p. 8-A.

[1378] Programa de mano del III Festival Hispanoamericano de Música y Danza Contemporáneas, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 10 de noviembre de 1976.

[1379] Programa de mano de la Función-homenaje al IMSS, Teatro del BFM, México, 11 de noviembre de 1976.

[1380] Invitación del BFM al Homenaje a Antonio López Mancera, Teatro del BFM, México, 7 de diciembre de 1976.

**3. Otra danza contemporánea: Nikolais y los mexicanos**

La primera presentación de la corriente de Alwin Nikolais en México se debió a Amalia Hernández, quien promovió las funciones de la compañía de Murray Louis en el PBA en diciembre de 1972, además de varias conferencias del artista. En esa ocasión se escribieron notas muy elogiosas, que comentaron la frescura del trabajo de ambos norteamericanos (compañeros de trabajo aunque con compañías propias), quienes habían desarrollado la escuela alemana de danza moderna en su país.

A partir de entonces Hernández apoyó esa nueva concepción dancística, que regresó a foros mexicanos, incluido el Teatro del BFM, en marzo de 1974 y junio de 1975 (con Nikolais), y mayo de 1975 (con Louis). Aparte de la programación de funciones de esas compañías y de conferencias de sus directores en su propio teatro, Amalia Hernández se esforzó por difundir sus enseñanzas mediante cursos impartidos por Lynn Levine, discípula de ambos, a partir de mediados de 1974. El apoyo brindado en la Escuela del BFM dio pie al comentario de Manuel Blanco, quien afirmó en junio de ese año que en sustitución del Ballet Clásico 70 en la escuela se crearía un espectáculo siguiendo la línea de Nikolais.[1381] Levine, por su parte, se presentó en el Teatro del BFM en varias ocasiones, como en septiembre de 1974 y en mayo de 1975.

Amalia Hernández introdujo el trabajo de Nikolais a México por considerarlo "el sistema adecuado para entrenar a bailarines latinoamericanos, suficientemente abierto como para permitir el nacimiento de una nueva idiosincrasia dancística en vista de que no sólo entrena músculo, sino libera la actitud del bailarín hacia la danza".[1382] Pensaba que el trabajo técnico de Nikolais estaba exento de "estilos porque respeta el fluido interior de la naturaleza propia del hombre". Así, permitiría que aflorara "la real „mexicanidad‟", pues era un "instrumento que despierta el lenguaje dancístico de las moléculas, del protoplasma, de la epidermis y, por ende, respeta la individualidad en su totalidad", según Patricia Cardona.[1383]

Un año después de iniciadas las clases, la vinculación de Amalia Hernández con Nikolais, su compañía y escuela, la condujo a becar a varios bailarines mexicanos para estudiar en Nueva York en el verano de 1975, en su escuela y la de Louis. Hernández los eligió de diferentes grupos, incluido el BFM, les ofreció el viaje y, como en muchas otras ocasiones, se encargó de los gastos. Esos becarios eran Rosa Reyna del BFM y la ADM, José Manuel Esquivel del BFM, Alma Mino de la ADM,

---

[1381] Manuel Blanco, "Llenando cuartillas", en *El Nacional*, México, 11 de junio de 1974, p. 15.

[1382] Patricia Cardona, "La década de los 70, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana", *op. cit*.

[1383] Patricia Cardona, "Phyllis Lamhut, danza y humor", en *El Día*, México, 15 de julio de 1976, p. 22.

Valentina Castro de Expansión 7, Lila López del Ballet Provincial de San Luis Potosí y Onésimo González de Danza-Integración de la Universidad de Guadalajara. Ellos se reunieron a su regreso y el 12 de agosto de 1975 hablaron en el Teatro del BFM sobre su experiencia, además de mostrar improvisaciones de danza contemporánea de la escuela de Nikolais.[1384]

El 7 de octubre de ese año Lynn Levine presentó varias obras de sus maestros, como *Facetas* (c. Louis, efectos sonoros Nikolais, vest. Frank García), acompañada del alumno de la escuela del BFM Alfredo Rico, quien también había sido becado para viajar a Nueva York, en un segundo grupo de bailarines mexicanos. En esa función participó Expansión 7 con *Nosotros*, *Cuatro de cinco*, *Dos tiempos de un hombre* y *Danza para tres*.[1385]

Luego de esta función, Patricia Cardona opinó que Miguel Ángel Palmeros estaba en proceso de transición hacia una "afirmación concreta" de su trabajo, que en esos momentos poseía gran claridad y limpieza; *Danza para tres* era una obra de madurez, en donde tres figuras vestían el espacio con "bellas y variadas formas, frases, comentarios y sugestivos momentos del cuerpo humano, capaz de darnos una amplia gama de valores estéticos". Sobre Levine escribió que conocía el movimiento a fondo y conducía al público a darle importancia a cada gesto; ella era "un inquieto, vivaz y nervioso radar de las vibraciones internas y externas del mundo físico".

Para Cardona, Levine estaba implantando la escuela Nikolais en México por medio de sus cursos y con el patrocinio de Amalia Hernández; un nuevo grupo de danza contemporánea nacería en el marco de esa técnica, "que pretende desenmascarar la raíz de todo movimiento" y que gracias a su estilo y variedad "se encuentra en la individualidad de cada bailarín". Ello permitiría que la escuela en génesis estuviera "más identificada con el extracto y sustancia del ser mexicano".[1386]

Luego de dos años, en la cuarta estancia de Levine en la Escuela del BFM, Cardona veía que los conceptos y lenguaje contemporáneos que empleaba la maestra y coreógrafa empezaban a cobrar forma en los alumnos constantes. Al principio los grupos "fueron inestables debido al cambio anímico y global de la personalidad que esta técnica requería del alumno. Más que incapacidad física, había temor psicológico". La motivación para que los alumnos asimilaran el "estilo móvil y sorpresivo, espontáneo y fresco" que impartía Levine estaba condicionada a su presencia, pues además de maestra

[1384] "Regresarán los bailarines alumnos de Murray Louis y Alwin Nikolais", en *El Día*, México, agosto de 1975.
[1385] "Lynn Levine da el panorama de la danza a 70 bailarines", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1975, pp. 1-B y 2-B.
[1386] Patricia Cardona, "Expansión 7 se coloca entre los primeros grupos de danza del país", en *El Día*, México, 9 de octubre de 1975, p. 20.

había sido "el centro de un espíritu característico del movimiento mismo; su dinámica va más allá de los músculos".

El método que empleaba Levine con los alumnos distaba mucho del tradicionalmente utilizado en la danza escénica mexicana, pues, según Cardona,

Sus clases son verdaderos malabarismos para despertarle al bailarín mexicano el gusto por liberar los más insólitos fraseos de la danza; sus clases son radares del movimiento que alguna vez hemos observado bajo el microscopio y son, además, todo un despliegue de energía suya por divertir, distraer y empapar al bailarín mexicano de otro concepto dancístico. Sí, es posible disfrutar bailando, es posible reírse, sonreír, mientras se aprende un nuevo movimiento, es posible jugar y hacer que ese juego cobre forma y estructura determinados.

Para evitar que el trabajo técnico que se impulsaba en el BFM estuviera supeditado exclusivamente a la presencia de Levine, se pretendía motivar a los alumnos con la formación de un grupo de danza contemporánea que siguiera "la línea estilística y dé una razón de ser a todo ese esfuerzo que se ha venido gestando". Hasta ese momento, al grupo le daba unidad la propia Levine; los seis becarios de las clases neoyorquinas no formaban parte de él ni se entrenaban con la maestra norteamericana.

Individualmente, se había aprovechado "la enseñanza de la libertad y de la iniciativa propias para abordar la danza", pero Cardona ponía en duda que esto alcanzara una dimensión colectiva y, con ello, impactara el medio con una danza nueva y fresca. Se preguntaba si esos seis bailarines poseían "la dinámica suficiente, el espíritu creativo y el magnetismo suficiente" para continuar el trabajo técnico con el nuevo grupo, para evitar su desintegración y el olvido de lo aprendido. "Conocemos bien el temperamento del artista latinoamericano; es desidioso e inoperante si no hay un incentivo, una fuerza o una finalidad sobrehumana que lo conmuevan".[1387]

En abril de 1976 Amalia Hernández trajo a otra maestra de la escuela Nikolais y Louis, Phyllis Lamhut, quien tenía su compañía en Nueva York. Era una "creadora de nuevas modalidades de la danza moderna, coreógrafa de incomparable iniciativa y en la actualidad una de las más grandes bailarinas de América". Tenía en muy alta estima a Nikolais, a quien calificaba de gran maestro: "no nos enseña únicamente técnica. Tenemos que hacer composición, notación y percusiones. Nos hace artistas completos y no sólo bailarines".[1388]

[1387] Patricia Cardona, "Magia, moléculas, motor, textura. Palabras comunes en las clases de la coreógrafa Lynn Levine", en *El Día*, México, 15 de octubre de 1975, p. 21-C.
[1388] María Idalia, "El cuerpo humano sugiere colores", *op. cit*.

En la Escuela del BFM Lamhut impartió cursos de técnica, improvisación y coreografía hasta finales de julio; suscitaron polémicas y su programación se debió a que "Amalia considera que la visita y enseñanza de los grandes valores extranjeros de la danza coopera en forma eficaz a elevar el nivel de nuestros artistas".[1389]

El producto de las enseñanzas de Lynn Levine y Phyllis Lamhut, así como del propio Nikolais gracias a las becas ofrecidas por Amalia Hernández, permitió el surgimiento de lo que Patricia Cardona llamó "los cuatro subversivos". Se refería a Alejandro Witzman (mexicano que residía en París), Pilar Urreta, Eva Zapfe y Jorge Domínguez (los tres becarios en Nueva York), quienes se presentaron en el programa de televisión *Teledanza* de Colombia Moya. Mostraron su conocimiento de la "disciplina que teóricamente no supone un estilo, sino un modo de vida, una vivencia personal" estos bailarines que en México podían considerarse "prófugos de la conocida danza mexicana". Los cuatro representaban la posibilidad de transformarla "en actitud, técnica y enfoque", porque se habían acercado a una forma de abordar la danza en la que "no hay miedo, no hay estructuras codificadas; hay interrelación entre los bailarines, entre éstos y el cosmos. Se trata de encontrar la esencia y la energía justas de cada gesto para eliminar las proyecciones estereotipadas y transmitir el significado original del movimiento". En el programa de televisión los "subversivos" hicieron improvisaciones y sus cuerpos fueron "lenguaje libre, explícito, elocuente y saturado de esencias primitivas, primarias", acompañados de diapositivas de cuadros de Kandinsky y Klee y de música electrónica y africana. Sin embargo, según Cardona todavía era una etapa temprana de implantación del trabajo de Nikolais, porque los cuatro seguían identificándose con la "personalidad del maestro" y les faltaba mayor asimilación y apartarse de su mentor.[1390]

Pilar Urreta participó en el grupo de danza moderna del BFM, con el cual estrenó varias obras ya mencionadas, además de *Tbio Eo Inde* (m. Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta); en diciembre de 1976 regresó a Nueva York para reincorporarse al Laboratorio de Danza y Teatro de Nikolais.[1391] Urreta, junto con los demás becarios del segundo grupo, estaban gestando sus propuestas, que en unos años concretarían una danza alejada de la oficial y serían una alternativa más para la danza contemporánea del país.

---

[1389] Otranto, "Amalia Hernández trajo a Phyllis Lamhut a México", en *Excélsior*, México, 2 de abril de 1976, pp. 1-B y 2-B.
[1390] Patricia Cardona, "Cuatro „subversivos" en busca de un nuevo sentido de la danza mexicana", en *El Día*, México, 20 de octubre de 1976, p. 20-C.
[1391] Isabel Farfán Cano, "Una gran danzarina", en *Revista de América*, México, 25 de diciembre de 1976.

Es posible que la intención de Amalia Hernández al apoyar esa renovación de la danza contemporánea fuera conformar una compañía de ese género dentro del BFM, A.C.; sin embargo, "la época de las grandes estructuras dancísticas había concluido", según Carlos Ocampo, y aunque impulsó a una nueva generación de bailarines y coreógrafos, ésta se negó, "en aquellos días febriles, a tolerar cualquier tipo de institucionalización".[1392]

[1392] Carlos Ocampo, *Memoria de una utopía*. *El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, Ed. Ponciano Arriaga-Gobierno del estado de San Luis Potosí-CONACULTA, México, 2001, p. 83.

## XIV. danza folclórica 1973-1976

### 1. BFM, A.C.

La compañía residente del BFM mantuvo sus funciones semanales en el PBA, por un total de 86 días en 1973, con *Guelaguetza*, *Chiapas*, *Misa chamula*, *La vida es juego*, *Los olmecas*, *Veracruz*, *Los mayas*, *Boda en la Huasteca*, *Danza del venado*, *Serenatas en Jalisco*, *Jalisco*, *Sones antiguos de Michoacán*, *La Revolución*, *Fiesta en Veracruz*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *Navidad en Jalisco*, *Los tarascos*, *La zafra en Tamaulipas* y *Los dioses*. En diversas fechas también actuó el Ballet de las Américas con *Ballet azteca*, *Ballet Nicaragua*, *Ballet esquimal del Canadá*, *Ballet México (La jarana yucateca)*, *Ballet Perú*, *Ballet Estados Unidos*, *Ballet Argentina* y *Ballet Cuba*. Ambas compañías conservaban su enorme elenco de bailarines, cantantes y músicos.[1393]

Para empezar el año, el 6 de enero de 1973 el Ballet Folklórico de América actuó en León, Guanajuato, con motivo de la coronación de la reina de la ciudad. Bajo la dirección general de Amalia Hernández y la artística de Norma López, presentó el mismo repertorio que ofrecía en el PBA. La dirección musical era de Armando Zayas; arreglos corales, Ramón Noble; diseñadora, Dasha; escenografía, Miguel Covarrubias; coordinador, Alberto Kuhn; administrador, José Paredes; coordinadores artísticos, Tulio de la Rosa, Rosa Reyna y Guillermo Keys; coordinador técnico, Leonardo Peláez; sonido, Juan Peláez; tramoya, Sergio Meléndez; guardarropa, Gloria Campero; maestros, Carlota Lozano, Tulio de la Rosa, José Villanueva y Luis Fandiño; electricista, Antulio Ávalos; utilería, Leonardo Romero.[1394]

La actividad intensa del BFM se hizo patente el 4 de marzo, cuando las compañías de Amalia Hernández dieron siete funciones en un mismo día en menos de doce horas en la ciudad de México: tres funciones del BFM en el PBA, dos del Ballet Folklórico de las Américas en la Feria del Hogar (que se dieron durante todo marzo), una del BFM en el Teatro del Tepeyac y una del Ballet Clásico 70 en el Jiménez Rueda.[1395]

Según Norma López los teatros no bastaban para difundir a las compañías de la especialidad folclórica: los mexicanos no podían asistir a las funciones del BFM en el PBA porque el boleto costaba 60 pesos; por ello, las autoridades del DDF debían crear teatros con mayor capacidad y ofrecer espectáculos a precios populares. El año anterior habían dado funciones en carpas en las delegaciones

---

[1393] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 550-551.
[1394] Programa de mano del Ballet Folklórico de América, ceremonia de coronación de S.G.M. Elizabeth I, reina de la ciudad de León, Cinema Estrella, León, 6 de enero de 1973.
[1395] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1973.

del D.F. y había asistido público "a granel", prueba de que sí había demanda para su compañía, pero no foros suficientes.[1396]

Efectivamente, las compañías del BFM arrastraban al público popular; por ejemplo, en marzo participaron en la celebración del cincuenta aniversario de la Unión de Voceadores y Expendedores de Periódicos en el Auditorio Nacional, junto a la Sonora Santanera y Lucha Villa,[1397] con los que ninguna otra compañía dancística hubiera podido compartir cartelera.

El 17 de mayo de 1973 comenzó otra gira más la compañía viajera del BFM, a Francia, España, Italia, Yugoslavia, Austria, Holanda, Suiza, Londres, Israel, Líbano y Egipto (donde actuó al pie de la Esfinge de Gizeh).[1398] En los diarios mexicanos se publicó una nota de la agencia EFE sobre el éxito de la compañía mexicana en Viena, más valioso aún por haberlo alcanzado frente a una crítica siempre severa y poco comprensiva ante las manifestaciones latinoamericanas. Sin embargo, en este caso había reconocido "por unanimidad el valor de la actuación mexicana".[1399]

Mientras en México se formaba el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Tradicional (FONADAN) y Marcelo Torreblanca pedía que los extranjeros supieran que la danza que veían en las compañías que viajaban sólo eran "aproximaciones" a la verdadera danza tradicional, en el mundo se consideraban auténticos los productos artísticos que llevaba el BFM a sus teatros. En el diario *L'Humanité*, órgano central del Partido Comunista Francés, en julio de 1973 se afirmó que las obras del BFM provenían de las fuentes auténticas de esa danza, de sus documentos e instrumentos musicales, todo investigado por un equipo con el que trabajaba Amalia Hernández. A pesar de ello, también se reconocía que las obras que finalmente llegaban al foro eran creaciones originales y contemporáneas, en las que se utilizaban técnicas modernas del espectáculo y se seguía la estética de la danza clásica.[1400]

Dos de los críticos de danza más importantes del mundo, John Percival y Clement Crisp, escribieron sobre el BFM luego de sus funciones en Londres. Percival, que como la compañía trataba de reflejar muchas tradiciones, el programa resultaba "extremadamente variado". Destacó *Danza del venado*, conmovedora e impresionante, así como el humor de algunos bailes en los que se imitaba a

[1396] "Faltan salas para difundir nuestro folklore: Norma López Hernández", en *El Nacional*, México, 13 de marzo de 1973, p. 8.
[1397] "Festival con motivo del Día del Voceador", en *Últimas Noticias*, 1a. edición, México, 29 de marzo de 1973.
[1398] Gabriela Aguirre Cristiani, "Proyección del Ballet Folklórico de México", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, *op. cit.*, p. 102.
[1399] "Elogian en Viena la actuación del Ballet Folklórico de México", en *El Nacional*, México, 13 de junio de 1973.
[1400] Jean-Louis Martinoty, "Le célèbre Ballet Folklorique de Mexico", en *L'Humanité*, París, Francia, 9 de julio de 1973.

animales o aparecía el personaje del diablo; le pareció que la dinámica de la función había decaído en el ballet maya por su evocación fallida de esa cultura.[1401]

Por su parte, Crisp escribió que Amalia Hernández había hecho una labor para darle vitalidad teatral al arte mexicano. Al comparar al BFM de 1973 con el de casi diez años antes (cuando había viajado a Inglaterra), vio que había perdido autenticidad, pues el vestuario era extravagante y, por ello, improbable; además, la historia y el material de sus obras tenían un "tratamiento de cabaret" (salvo la *Danza del venado*, que le había parecido "inolvidable" desde la presentación de 1964).[1402]

En tanto, en México, en el popular noticiero *24 Horas*, así como en el programa *Hoy sábado*, ambos del Canal 2 de televisión, la gira del BFM estuvo presente. La corresponsal mexicana difundió sus actuaciones en el programa de Jacobo Zabludovsky, con grabaciones de su función en Haifa, y relató que la crítica israelita consideraba que la compañía de Hernández "tiene más calidad y más autenticidad que el Real Ballet de la Gran Bretaña, pese a que en ese Ballet está Nureyev". Además, reprodujo comentarios del afamado crítico John Percival en *The Times* y otros publicados en *L'Humanité*.[1403]

El programa que llevaron a esa gira estaba compuesto por *Guelaguetza*, *Chiapas*, *Misa chamula*, *La vida es juego*, *Los olmecas*, *Veracruz*, *Los mayas*, *Boda en la Huasteca*, *La danza del venado*, *Serenata* y *Jalisco*. Los créditos eran, dirección general y coreografía, Amalia Hernández; dirección, Norma López; coordinadores artísticos, Guillermo Keys y Pedro Muñoz Zuno; arreglos corales, Luis Sandi y Ramón Noble; diseño de vestuario, Dasha, Delfina Vargas y Luis Alaminos; diseño de escenografía, Robin Bond, Delfina Vargas y Luis Alaminos; diseño de iluminación, Louisa Guthman y Edmundo Arreguín; dirección de escena, Louisa Guthman.[1404]

La gira concluyó el 17 de septiembre; al regresar, el BFM dio una conferencia de prensa muy concurrida y una fiesta en honor de sus integrantes y los periodistas de la ciudad. Casi de inmediato, Amalia Hernández fue invitada al festival de música, danza y teatro de la Feria Mundial de la Plata en Taxco, pues le habían dedicado un día específico.[1405]

---

[1401] John Percival, "Ballet Folklórico de México", en *The Times*, Londres, 24 de julio de 1973.
[1402] Clement Crisp, "Ballet Folklórico", en *The Financial Times*, Londres, 24 de julio de 1973.
[1403] "Éxito del Ballet de Amalia en el extranjero", en *Cine Mundial*, México, 27 de agosto de 1973, p. 12.
[1404] Programa de mano de lujo del Ballet Folklórico de México, Greater London Council, Royal Festival Hall, Londres, 23 de julio a 11 de agosto de 1973.
[1405] "Pedro Chicte invitado a la Feria Mundial de la Plata de Taxco", en *El Heraldo de México*, México, 18 de septiembre de 1973.

En tanto, el Ballet de las Américas se estableció casi como compañía permanente del Teatro Hidalgo los lunes, dando funciones especiales para derechohabientes del IMSS y mostrando su repertorio sobre Estados Unidos, Perú, Argentina y otros países.[1406]

En diciembre de 1973 el BFM inició otra gira, que concluiría hasta marzo de 1974, por numerosas ciudades de Estados Unidos, con obras como *Danza del venado* (bailada por Emilio Cerón), *La Revolución 1910*, *Los viejitos* y *La pelea de toros*. Recibieron comentarios de los grandes críticos norteamericanos, como Clive Barnes, quien escribió: "Si usted no puede ir a México, deje que México venga a usted, viendo la presentación del BFM", una de las compañías folclóricas "más fastuosas en el mundo".[1407] Collins George afirmó que el BFM y el Ballet Moiseyev, aunque diferentes, eran los dos grupos "más emocionantes y étnicos que han llegado a Detroit", y que Amalia Hernández era "un genio".[1408] Los críticos estadounidenses conocían el repertorio de la coreógrafa y lo comparaban con el de otros grupos similares o de géneros diversos. Fue el caso de Charles D. Perlee, quien se refirió a los llenos que logró el BFM en el California Theater of Performing Arts, de seis mil localidades, donde como en ocasiones anteriores había ofrecido un *show* de alta calidad y artísticamente genuino. Comentó que en el mundo el BFM tenía muchos imitadores, desde que había llegado a ser una de las más grandes atracciones de taquilla, pero nadie lograba emular su calidad. Sobre sus integrantes, dijo que los bailarines tenían el nivel de los del New York City Ballet, y sus cantantes y músicos, de los de ópera y sinfónicos.[1409] Sin embargo, a partir de 1974 se suprimiría el coro de la compañía viajera por "razones económicas",[1410] aunque en ocasiones posteriores el residente en el PBA actuó en las giras internacionales.

En 1974, salvo el estreno de *Los concheros*, el BFM mantuvo su mismo repertorio en el PBA, durante los 61 días que se presentó, además de las funciones del Ballet Folklórico de las Américas. Los créditos de las compañías eran, dirección general de Amalia Hernández; dirección de Norma López; subdirectora, Irma García Lázaro; dirección de iluminación, Tomas Skelton y Edmundo Arreguín; coordinadores artísticos, Rosa Reyna, Tulio de la Rosa, Guillermo Keys, Armando Zayas y Pedro Muñoz; dirección de producción, Felipe Segura; administrador, José Juan Paredes; ayudantes de coordinación, Azucena Jiménez, Sonia Ornelas, Dante Palomino y Roberto Vidaña; vestuario, Dasha y Delfina Vargas; escenografía, Robin Bond, José Gómez Rosas y Feliciano Béjar; maestros, Carlota

---

[1406] "El Ballet de las Américas con el IMSS", en *Cine Mundial*, México, 11 de septiembre de 1973.
[1407] Clive Barnes en *The New York Times*, 1974.
[1408] Collins George en *Detroit Free Press*, Detroit, 1974.
[1409] Charles D. Perlee, "Fabulous Folklorico High Class Artistry", en *The Sun Telegram*, 14 de febrero de 1974.
[1410] Gabriela Aguirre Cristiani, "Las compañías", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, *op*. *cit*., p. 82.

Lozano, Tulio de la Rosa, Luis Fandiño y José Villanueva; tramoya, Jesús Cueto; coordinador técnico, Leonardo Peláez; utilería, Arturo Jiménez y Manuel Rivas; guardarropa, María Elena González. El numeroso elenco de la compañía residente del BFM estaba compuesto por 31 bailarines (15 mujeres y 16 hombres),[1411] 24 cantantes y 20 músicos; el del Ballet de las Américas, por 31 bailarines (17 mujeres y 14 hombres),[1412] 23 cantantes y 19 músicos.[1413]

Al comenzar 1975, el BFM se presentó en el Auditorio Nacional los miércoles,[1414] mientras la primera compañía estaba de gira por Estados Unidos, donde llegó a los teatros más importantes del país, como el City Center de Nueva York, que llenó y donde recibió ovaciones y elogios de la crítica.[1415]

Poco después, el BFM regresó los miércoles al PBA y el Ballet Folklórico de las Américas se mantuvo activo, en el mismo PBA y el Teatro Hidalgo. En éste participó en marzo en un espectáculo organizado por la Secretaría de Gobernación, dirigido a sus trabajadores y familiares.[1416] Ambas compañías tuvieron en 1975 más de 70 fechas en el PBA.

En septiembre de 1975 el Ballet Folklórico de las Américas dio en el PBA una función en honor de Geoffrey Holder, en la que estrenó su *Ballet de Haití Banda*. Holder era un coreógrafo de Trinidad y Tobago que había recibido ese año el Premio Tony en Nueva York por la coreografía de *The Wiz*, presentada en Broadway, y que para el montaje en la compañía mexicana contó con la asistencia de Miguel Godreau. Éste también era el bailarín estelar, y junto con Roseyra Marenco ofreció una brillante representación. El resto del programa estuvo formado por *Ballet de Ecuador*, *Ballet de Argentina* y *Ballet de Chiapas*.[1417]

Patricia Cardona encontró sorpresas en esa función, por el acertado cambio de repertorio, que ofrecía "variedad de temperamentos americanos representados a través de sus danzas"; adaptabilidad

---

[1411] Las bailarinas eran Alma Rosa Martínez, Evelia Beristáin, Haydée Maldonado, Enriqueta Amaya, Argel Alvarado, Violeta Jiménez, Thelma Gandarilla, Celia Dávila, Georgina Portilla, Sonia Ornelas, Olga Ruiz, Martha Stringel, Alma López, Socorro Sumano y Martha B. Guzmán. Los bailarines, Fidel Herrera, Juan Medellín, Rafael Mendizábal, Manuel Alonso, Guillermo Pensado, Antonio Gutiérrez, Tony Miller, Carlos Casados, Néstor Castelán, Enrique Constante, Efrén Flores, Mario García, José Luis López, Armando Pecero, Alfonso Rivera y Roberto Vidaña.

[1412] Las bailarinas eran Esther Vizcarra, Guillermina López, Teresa Minguet, Elia Macías, Ana Tapia, Leticia Cazares, Concepción Morales, Elsa García, Patricia de Lima, María del Carmen Cárdenas, Silvia Mena, Aída Polanco, María Luisa Montes, Cristina Steger, Haydée Maldonado, Guadalupe Sánchez y Brisa Guilarte. Los bailarines, Juan José Burgos, Efrén Tello, José Santacruz, Eduardo Velázquez, Pedro Rodríguez, Francisco Cruz, Jorge Garduño, Mario García, José Luis Gasca, Néstor Castelán, Jesús Cerón, Ricardo Higuera, José Manuel Esquivel y Carlos Ríos.

[1413] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 558.

[1414] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 21 de enero de 1975.

[1415] "Notable éxito del Ballet Folklórico de México, en Nueva York", en *Excélsior*, México, 13 de febrero de 1975.

[1416] Marco Antonio Acosta, "Los sábados culturales con el Ballet América", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1975, p. 16.

[1417] Programa de mano del Ballet Folklórico de América, PBA, México, 17 de septiembre de 1975.

de los intérpretes a las obras, con lo que mostraban la disciplina a la que estaban sometidos y su capacidad para "abarcar técnica y anímicamente" los temperamentos mencionados, y conocer la coreografía del talentoso Holder. En cuanto a las obras, *Ballet de Ecuador* era de la coreógrafa "conocida como la más entusiasta divulgadora de la danza en México", Patricia Aulestia; *Ballet de Argentina* exhibía "versatilidad" en sus bailes; en *Ballet de Chiapas* aparecían "la alegría y el coqueteo" como "las diversiones de esa tierra", y en *Ballet de Haití* la música y los efectos dramáticos eran los elementos clave y la dinámica de los bailarines era "siempre la misma, oscilando entre el ritmo africano y la contorsión".[1418]

En octubre esta última obra, con la participación de Geoffrey Holder y Miguel Godreau, fue incorporada a la programación de las funciones permanentes del Ballet Folklórico de las Américas en el Teatro Hidalgo, donde se presentaba con localidades agotadas.

En 1975 el BFM y el de las Américas dieron funciones en el PBA durante 74 días. El primer grupo estrenó ese año *Matachines*, sobre danzas tradicionales, y *Zacatecas*, dividida en cuatro partes: *Siglo XIX*, *La Revolución*, *El mal, la destrucción*, y *El bien, el amor*, con montajes sobre bailes populares de ese estado, así como creaciones originales con elementos de danza moderna.

Bajo la dirección general de Amalia Hernández y la dirección de Norma López, los créditos de la compañía residente del BFM eran los diseñadores Dasha, Delfina Vargas, José Gómez Rosas y Ángeles G. Maroto; arreglos corales, Luis Sandi y Ramón Noble; escenografía, Robin Bond, José Gómez Rosas, Luis Alaminos y Delfina Vargas; iluminación, Tom Skelton y Eduardo Arreguín; coordinadores, Rosa Reyna, Pedro Muñoz, Tulio de la Rosa y José Villanueva; coordinador técnico, Leonardo Peláez; administración, José Paredes; utilería, Manuel Rivas y Moisés Arbolella; tramoya, Jesús Cueto; guardarropa, Mario Sosa y Teresa Cardona; maestros, Roseyra Marenco y Valentina Castro,[1419] además de numerosos ejecutantes, cantantes y músicos.

El Ballet de las Américas conservó el repertorio que había estado trabajando, además del estreno de la obra ya mencionada de Holder. Los créditos también los encabezaban Amalia Hernández y Norma López, además del coordinador general José Villanueva; coordinadores, Pedro Muñoz, Carlos Casados e Isabel Salcedo; coordinación técnica, Alfonso Luna; administración, José Paredes y Juan Lezama; maestros, Roseyra Marenco, Carlota Lozano, Valentina Castro, José Manuel Esquivel, Mara Alaminos, Rodolfo Torres y Antonio Rubio, más el elenco de bailarines, cantantes y músicos.

---

[1418] Patricia Cardona, "Acertadas imágenes latinoamericanas del Ballet Folklórico de América", en *El Día*, México, 19 de septiembre de 1975, p. 19.
[1419] Programa de mano del Ballet Folklórico de México, PBA, México, 1975.

Para abrir 1976 se hizo promoción de las funciones del BFM en el PBA, cuyo repertorio estaba formado por obras "muy significativas y plenas de tradición", que componían "mosaicos en que el espíritu del mexicano se vuelca para fluir en los bellos movimientos de su danza",[1420] y según el primer ministro de Dinamarca, quien había asistido al PBA, reflejo fiel de las costumbres populares.[1421]

El 20 de febrero de ese año el Ballet de las Américas dio una función especial en el Auditorio Nacional a beneficio de "nuestros hermanos guatemaltecos", con colaboración del INBA, la Cruz Roja Mexicana y la Sociedad de Autores y Compositores de Música. Presentó *Ballet azteca*, *Ballet de Nicaragua*, *Ballet de Argentina*, *Ballet de Haití Banda*, *Ballet de Ecuador*, *Ballet de Chiapas* y *Ballet de Cuba*.[1422] La intención era reunir más de 700 mil pesos para adquirir ropa, alimentos y medicinas para los damnificados del terremoto que había azotado a Guatemala, que serían enviados por el Comité Guatemalteco-Mexicano presidido por Amalia Solórzano viuda de Cárdenas.[1423] Además, Amalia Hernández ofreció diez becas para que estudiantes de ese país vinieran a la escuela del BFM, que cubrirían alojamiento, comida, pasajes y estudios.

Todo esto se dio a conocer en una conferencia de prensa en las instalaciones del BFM, con la presencia de la anfitriona Hernández, funcionarios del INBA, el dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano y los compositores Rodolfo Halffter y Ferrusquilla, de la SACM.[1424]

Otra medida que tomó el gobierno mexicano fue programar funciones de cine para reunir fondos, por instrucciones del director del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría.[1425] Seguramente Amalia Hernández no recibió instrucciones de nadie, sino que tomó la iniciativa, muy acertada, porque su compañía era la única que garantizaba la recaudación de dinero para ése o cualquier otro fin.

En marzo Amalia Hernández estaba en Boston en compañía de los bailarines del BFM Martha García, Concepción Morales y Fernando Fernández. Le habían solicitado montar la coreografía de la ópera *Moctezuma*, con libreto de Antonio Borgese y música de Roger Sessions, estrenada el 31 de

[1420] "Un Ballet para los dioses prehispánicos", en *El Universal*, México, 9 de enero de 1976, p. 3-C.
[1421] José Luis Alatorre F., "Afirma el primer ministro Anker Jorgensen: El BFM es un espectáculo que refleja fielmente las costumbres populares", en *El Nacional*, México, 10 de noviembre de 1975, p. 18-C.
[1422] Programa de mano del Ballet Folklórico de las Américas, Función Pro Damnificados de Guatemala, Auditorio Nacional, México, 20 de febrero de 1976.
[1423] El Comité estaba formado además de Amalia Hernández (única representante de danza), por Dolores del Río, Jesús Silva Herzog, Carlos Pellicer, José Luis Cuevas, Luis Cardoza y Aragón y otros.
[1424] Benito Olivares, "Función de beneficio por guatemaltecos del Ballet Folklórico de las Américas", en *La Prensa*, México, 13 de febrero de 1976.
[1425] "Solidaridad: otra faceta del arte", en *El Día*, México, 13 de febrero de 1976.

marzo como parte de las fiestas del Bicentenario de la Independencia de Estados Unidos, con diseños de vestuario de Delfina Vargas.[1426]

El 26 de septiembre de 1976 el BFM volvió a salir de gira llevando en su repertorio tres estrenos: *Los totonacos*, *Boda de Jesusita en Chihuahua* y *Fiesta en Tlacotalpan*, que presentó en Ottawa y Montreal, y en las ciudades de Ogdensburg, Boston, Nueva York, Filadelfia, Washington, Pittsburgh, Columbus, Búfalo, Akron, Kalamazoo, Indianápolis, Chicago, Austin, Bryan, Houston, San Antonio, Corpus Christi, Nueva Orleans, Memphis, Atlanta, Charlottsville, Columbia, Sarasota y Miami, en Estados Unidos. En la ciudad de Washington el BFM actuó en el Constitution Hall, invitado para inaugurar la temporada de música de la Organización de Estados Americanos; en Nueva York, a donde acudía por décima ocasión, bailó en el Madison Square Garden por primera vez.[1427] La gira continuó a San Juan, Puerto Rico, y Santo Domingo, República Dominicana; regresaron a México el 29 de noviembre, luego de haber dado más de cincuenta funciones.

Una crónica del *Montreal Star* recuerda el impacto del BFM ante el público extranjero. Se hace referencia a su espectacularidad y colorido, además de señalar que la "gloriosa compañía" de Amalia Hernández podría haberse confundido (por el nombre, también Folklórico de México) con un pequeño grupo de bailarines mexicanos que se había presentado en esa ciudad en la última tempoarada y que se había asemejado a "un acto de segunda clase de cabaret". Sobre las funciones del BFM la cronista afirma que eran una explosión de danzas, música, canciones y vestuarios experta y exquisitamente diseñados. En cuanto a su dinamismo, mientras que otras compañías interpretaban "números individuales que parece que nunca van a terminar, anoche deseamos ver un poco más de cada una de las presentaciones. La velocidad que tiene cada uno de los bailables no permite que nadie se aburra".[1428]

El BFM concluyó el sexenio con un amplísimo equipo de trabajo de bailarines, cantantes, músicos, maestros, coordinadores, técnicos, diseñadores, productores, utileros, vestuaristas, etc., todos bajo la dirección general de Amalia Hernández. La primera compañía, con dirección de Norma López; coordinador general, José Villanueva; coordinadores, Pedro Muñoz y Carlos Casados; coordinador técnico, Leonardo Peláez y Antulio Ávalos; técnicos de sonido, Juan Pérez y Rogelio Galván; administración, José Paredes y Juan Lezama; coordinador administrativo, Claudio Bonifax; vestuario,

[1426] "Estreno mundial. Artistas mexicanos en la ópera *Moctezuma* en Boston", en *Cine Mundial*, México, 28 de marzo de 1976, p. 4.
[1427] Gabriela Aguirre Cristiani, "Proyección del Ballet Folklórico de México", *op. cit*., p. 104.
[1428] Amayron Galloway, "Mexican Dancers Stunning, Glorious in PdA Show", en *The Montreal Star*, Montreal, 1 de octubre de 1976.

Dasha y Delfina Vargas; escenografía, Robin Bond, Feliciano Béjar y Delfina Vargas; taller de vestuario y utilería, Carlota Hernández, Mario Sosa, Isaías Ramírez y Moisés Arbolella; maestros, Roseyra Marenco, Valentina Castro, Haydée Maldonado, José Manuel Esquivel, Rodolfo Torres, Antonio Rubio y Tizoc Fuentes.

La segunda compañía, también con dirección de Norma López; coordinadores, José Villanueva, Carlos Casados y Pedro Muñoz; coordinador técnico, Leonardo Peláez; coordinador, José Paredes; traspunte, Antulio Ávalos; tramoya, Jesús Cueto; utilería, Moisés Arbolella; guardarropa, Mario Sosa y Teresa Cardona; producción, Carlota Hernández; maestros, Graciela Henríquez, Valentina Castro, Roseyra Marenco, Mara Alaminos, Rodolfo Torres y Manolo Vargas.[1429]

## 2. Ballet Aztlán y Ballet Folklórico de la UNAM

### Ballet Aztlán

En 1973 y 1974 el Ballet Aztlán hizo giras por Estados Unidos y Canadá, ambas de seis meses. En la de 1974, auspiciada por el INBA, llevó *Boda tarasca*, *Danzas de Oaxaca*, *Danzas de Sonora (Pascolas y Danza del venado)*, *Danzas de Jalisco*, *Jarana*, *Danzas de Chiapas*, *Danzas de Puebla* y *Fiesta de Veracruz*. Los bailarines eran Genaro Torres, Jesús Becerra, Miguel Caro, José Luis González, Salvador Rosales, Rufino González, Orlando Luna, Antonio González, Sergio Salazar,

[1429] Las bailarinas de la primera, Haydée Maldonado, Elsa María García, Aída Polanco, Teresa Minguet, Alma Rosa Martínez, María del Carmen Cárdenas, Concepción Morales, Eva Rodríguez, Martha Flores, Susana Barrera, Leticia González, Eva Morales, Carmen Molina, Rosa Gallardo, Mercedes Loza y Ángeles Gutiérrez; bailarines José Santacruz, Mario García, José Manuel Esquivel, Alfredo Espinoza, Pedro Rodríguez, David Rodríguez, Guillermo Pensado, Néstor Castelán, Francisco Cruz, Manuel Romero, Carlos Ríos, Jaime Roura, Antonio Rodulfo, Emilio Cerón, Emilio Castro y José Villaseñor; las cantantes Ofelia Gaona y Carolina Haddas; los músicos Marcelino Ortega, Santos Zamora, José Luis Segura, Carlos Baltazar, Margarito Martínez, Ezequiel Lupercio, Jesús Castillo, Félix Martínez, Bartolo Valadez, Rafael Rosas, Sergio López, Reynaldo León, Israel Chávez y Gustavo Baños.

En la segunda compañía, las bailarinas Teresa Padilla, María del Carmen Molina, Mercedes Loza, Mónica Vial, Brisa Guilarte, Ana María Tapia, Laura López, Maritza Hernández, Lili Rosas, Rosalba Haddad, Flor de Azalea Haddad, Rosa María Pérez, María de Jesús Morales, Silvana Montero, Claudia E. Piceno, Socorro Guzmán, Rocío Torres y Alejandra Castro; los bailarines Dante Palomino, Efrén Tello, Eduardo Velázquez, Gabriel Castillo, Emilio Castro, Jesús Carreón, Salvador Romo, Mario Valdez, Enrique Martínez, Guillermo González, José Guadalupe Rodríguez, Alfonso Rivera, Jesús Becerra, Marco Antonio Llanes, Adrián Rodríguez, Pedro Lara, Marcelino Hernández y Manuel González; los cantantes: sopranos Silvia Dávila, Etelvina Garduño, Rosario González, María Guadalupe Guerrero, Hortensia Heredia, Rosa María Pantoja, Juana Ramírez, María Christine Steger y María Elena Aura P.; contraltos Mercedes Carrillo, Blanca Idalia Delgado, Luz María Tamez, Delia Villarreal, Carolina Haddas y Ofelia Gaona; tenores Claudio Bonifax, Ignacio Chávez, Miguel Ángel Galindo, David M. Huicochea, Abel Saldaña Díaz y Esteban López; bajos Abel García Suazo, José Luis Íñiguez y Fernando Rojas; los músicos María de Jesús Villa, Miguel Ángel Delgado, José Francisco Gómez, Isidro Medina Macías, Gamaliel Medina Peña, Héctor Medina R., Rogaciano Medina R., José Medina R., Humberto Medina R., Catarino Torres, Eustaquio Peña, Gilberto Gutiérrez, Miguel González N., Antonio González, Casimiro Sánchez, Willebaldo Amador, Rolando Hernández, Israel Chávez, Zeferino Romero, Rafael Rosas, Héctor Díaz Pérez, Alejandro de la Cruz, Fausto Baños, Manuel Cruz Jiménez, Hermisendo Paniagua, Pedro Antonio García, Artemio Avendaño y Gustavo Trujillo. En *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 582.

Alicia García, Alejandra Vargas, Carmelita Sánchez, Pilar Victoria, Eva Betancourt, Leticia González, Brenda Ponce, Cecilia Campos, María de Jesús Morales, Estela Esquedas e Isabel Esquedas; además de tres grupos musicales y un floreador.

La dirección general y coregrafia eran de Silvia Lozano; asistente de coreografía, Jorge Escoto; dirección musical, Rodolfo Villalvazo; vestuario, Silvia Lozano; decoración, José Ascencio; capitán de danza, Luis Vargas; iluminación, Demetrio Crimpali; *manager*, Theo Shanab.[1430]

También en 1974 el Ballet Aztlán participó en el Festival Internacional de Osaka, donde ganó la Medalla de Oro de las Artes, e hizo una gira por otras ciudades de Japón, donde tuvo éxito pues se consideró que tenía gran vitalidad, precisión técnica en la ejecución, un colorido vestuario y acertado trabajo de iluminación.[1431]

Desde su fundación en 1960 hasta 1975, el Ballet Aztlán, "para satisfacer nuestro afán de difundir el folclor mexicano y no una intención de lucro", había realizado numerosas giras en comisiones oficiales del Consejo Nacional de Turismo y las secretarías de Turismo, de Relaciones Exteriores, de Industria y Comercio, y de la Presidencia de la República; además había actuado en la ciudad de México para numerosas dependencias gubernamentales, como el Departamento Agrario y las secretarías del Trabajo, de la Defensa Nacional, de Marina y de Comunicaciones y Transportes.

Con los auspicios oficiales o de manera independiente, en sus quince años de existencia el Ballet Aztlán había viajado, además de sus giras anuales a Norteamérica, a las ciudades europeas de París, Cannes, Berlín, Frankfurt, Hamburgo, Munich, Stuttgart, Dusseldorf, Milán, Turín, Atenas, Barcelona, Viena, Insbruch y otras, donde había actuado ante personajes del medio político como el príncipe Rainero y la princesa Grace de Mónaco, el Aga Khan, etc. Entre los países latinoamericanos que había visitado estaban Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, República Dominicana, Honduras, Costa Rica y Guatemala; y en Australia se había presentado en ciudades como Melbourne, Sydney, New Castle y Tasmania.

Su siguiente gira, en 1976, lo llevó por más de setenta universidades y centros de estudios de Estados Unidos, gracias a que fue seleccionado (junto con la Compañía de Ópera de Viena y el Conjunto Folklórico de Bulgaria) como una de las compañías que haría más aportaciones a los estudiantes de ese país.[1432] En la única función que dio en el Kennedy Center de la ciudad de

---

[1430] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza de México, Ballet Aztlán de México, en Montreal del 26 al 29 de septiembre; en Sherbrooke 30 de septiembre; en Ottawa 1 de octubre, Canadá, 1974.
[1431] *The Japan Times*, 31 de marzo de 1974, cit. en Programa de mano del Ballet Folclórico Nacional, Teatro de la Ciudad, México, 1977.
[1432] Silvia Lozano, "Ballet Aztlán de México", 18 de abril de 1975, mecanografiado.

Washington, en enero, el Ballet Aztlán se encontró con un teatro totalmente lleno y recibió "tres minutos de ovación". El programa que presentaron sus cincuenta integrantes, *Fiesta mexicana*, intercalaba música con sus obras *Danza del venado*, *Danza de la pluma*, *La Zandunga*, *El jarabe tapatío*, *Polcas* y *Veracruz*. De ahí partieron a Canadá a continuar su triunfal gira.[1433]

A mediados del año partió a Europa; al regresar, el Ballet Aztlán dio varias funciones en los programas del CONACURT Convivencia Sahagún y Convivencia Las Truchas. Luego de una de ellas, en el Auditorio SIDENA de Ciudad Sahagún, el folclorista y maestro de literatura Francisco Novoa declaró que era "tan bueno y más puro" que el BFM y que había "codificado sus coreografías con una elaboración culta, pero de muy buena calidad".[1434]

**Ballet Folklórico de la UNAM**

En abril de 1973 el Ballet Folklórico de la UNAM firmó, junto con el BNM y otros organismos dancísticos que recibían apoyo de la Universidad, una carta para el director interino del Departamento de Difusión Cultural, Benjamín Villanueva. Solicitaban que dicho apoyo se continuara otorgando, pues por los cambios en rectoría no había definición al respecto. Sin embargo, con la llegada del nuevo director de ese Departamento, Diego Valadés, su situación se regularizó, pues al parecer el abogado dio su apoyo a la danza universitaria. Valadés fue uno de los invitados de honor del Ballet Folklórico el 12 de septiembre de ese año, en el festejo de su séptimo aniversario con una función en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria. Asistieron también el rector Guillermo Soberón, el secretario general Sergio Domínguez Vargas y el secretario auxiliar Javier Jiménez Espriú.

En dicha función presentaron *Yucatán*, *Michoacán*, *Sonora*, *Veracruz*, *Chiapas*, *Huasteca*, *Puebla* y *Huapango* (m. Moncayo). Los bailarines eran Fernando Castañeda, Sergio Cabrera, Alejandro Arceo, Claudio Bazán, Carlos Bustamante, Carlos González, José Luis Almaraz, Benito Martínez, Manuel Cruz, Pedro Guillén, Rodolfo Licea, Maurilio Bravo, Miguel García, Willy Gil, Guillermo González, Ángel Martínez, Octavio González, Arturo Saavedra, Bertha García, Graciela López, Gilda García Cano, Leticia García Cano, Rosa María González, Emma Robles, Martha Jiménez, Olga María Guinea, Evelia López, Luz María Cabrera, Elizabeth Volbre, Gloria Cabrera, Patricia Jiménez Pons, Patricia Peralta, Silvia Santaella, María Elena Martínez, María Elena González,

[1433] "Tres minutos de ovación al Ballet Aztlán en Kennedy Center", en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1976.
[1434] "El Ballet Aztlán en el Auditorio SIDENA de Sahagún", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1976, p. 6-B.

Araceli González y Laura García. La dirección era de Angelina Géniz y la escenografía e iluminación, de Antulio Jiménez Pons.[1435]

En septiembre y octubre de 1974 el grupo hizo una gira por Texas, además de dar funciones en congresos y convenciones de empresas e instituciones y en ferias comerciales del país.[1436]

El 27 de febrero de 1975 la compañía universitaria dio en el PBA una función con el repertorio *Oaxaca*, *Jalisco*, *Michoacán*, *Puebla*, *Yucatán*, *Tamaulipas*, *Huasteca* y el estreno de *Sones de mariachi* (m. Blas Galindo). La directora y coreógrafa era Angelina Géniz; escenografía, Eduardo Ruiz; textos, Julia Risánchez de Sabido; dirección de conjuntos musicales, Zacarías Segura; los bailarines, Margarita Eguiluz, Sayre Eguiluz, Martha Espejo, Genoveva Flores, Socorro Galván, Bertha García, Gilda Garciano, Alicia Oran, Araceli González, María Elena González, Rosa María González, Yolanda Intriago, Martha Jiménez, Alejandro Mancilla, Cristina Martínez, María Elena Martínez, Lourdes Nader, Georgina Nava, Emma Robles, Leticia Prado, Donaji Pérez, Adora Luz Pérez, Guillermina Torres, Gabriel Vázquez, Elizabet Volbre, Sergio Aguado, José Luis Almaraz, Alejandro Arceo, Miguel Ángel Arellanes, Maurilio Bravo, Sergio Cabrera, Manuel Cruz, Carlos González, Pedro Guillén, Kasahara Kiyeshi, Alberto Maria, Ángel Martínez, Óscar Mora, Edmundo Nieto, Javier Razo y Arturo Saavedra.[1437]

En septiembre de 1975 el Ballet Folklórico de la UNAM hizo otra gira por teatros y televisoras del estado de Texas; en enero del siguiente año dio funciones en el Teatro de Arquitectura, con el repertorio *Danza de la pluma*, *Sones de mariachi*, *La Huasteca*, *Danza de los quetzales* y *Huapango*. En esos momentos estaba formado por 28 integrantes,[1438] y al igual que el BNM en 1969 y el Taller Coreográfico en 1975, abrió su propio Seminario de Danza en febrero de 1976, en donde se impartían clases a los estudiantes universitarios que más tarde se integrarían a la compañía.[1439] También Angelina Géniz inició una serie de conferencias ilustradas sobre "La danza folclórica de México", dictadas en las delegaciones de la ciudad.[1440]

En las actividades infantiles programadas por el CONACURT en Convivencia Sahagún, el Ballet Folklórico de la UNAM tuvo mayor participación que cualquier otro grupo, pues semanalmente

[1435] Invitación y programa de mano del Ballet Folklórico de la UNAM, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, México, 12 de septiembre de 1973.
[1436] Expediente del Ballet Folklórico de la UNAM, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1437] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 573.
[1438] Oficio de Patricia Aulestia, subcoordinadora de Danza del CONACURT, a Héctor Murillo, director de Prensa y Difusión del CONACURT, México, 9 de enero de 1976.
[1439] Virginia Llarena, "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 29 de enero de 1976, p. 4-D.
[1440] Volante sobre conferencias ilustradas "Danza folclórica de México", Ballet Folklórico de la UNAM, Casa de la Cultura de la delegación Benito Juárez, México, 6, 13 y 20 de febrero de 1976.

presentó conferencias ilustradas sobre la danza en varios estados del país, con el nombre de *El folklore de Jalisco*, *El folklore de Michoacán*, *El folklore de la Huasteca* y *El folklore de Veracruz*. También actuó en dos ocasiones en Convivencia Las Truchas, en septiembre y noviembre de 1976, con los bailarines Yolanda Castillo, Alejandra Mancilla, Laura Osnaya, Gloria Rodríguez, Verónica Schulz, Fernando Alarcón, Alejandro Arceo, Edmundo Nieto, Emigdio Osnaya y Arturo Saavedra, bajo la dirección de Angelina Géniz.[1441]

En octubre bailó, de nuevo contratado por el CONACURT, en los V Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero, en Oaxtepec, Morelos, y en el edificio del Congreso del Trabajo, ciudad de México. En ambos lugares presentó *Danza de los sonajeros de Tuxpan de Jalisco*, *Sones jaliscienses*, *La Huasteca*, *La danza de los quetzales del estado de Puebla* y *Sones de Sotavento de Veracruz*. El reparto era mucho mayor: Yolanda Castillo, Alejandra Mancilla, Gloria Rodríguez, Luz Elena Angulo, Beatriz Marrufo, Rocío Capitanachi, Verónica Schulz, Martha Espejo, María Elena González, Araceli González, Ana Luisa Cervantes, Lourdes Nader, Laura Osnaya, Rosa María González, Alejandro Arceo, Sergio Cabrera, Edmundo Nieto, Miguel Ángel Arellano, Fernando Alarcón, Emigdio Osnaya, Ricardo Vargas, Sergio Aguado, Alfredo Camacho, Arturo Saavedra, José Luis Almaraz y Carlos González. Dirección de Angelina Géniz; música de Sonajeros y Quetzales, Manuel Cruz; Conjunto Los Indios Huastecos dirigido por Gildardo Solalimdes y Mariachi de Ricardo Villaseñor.[1442]

Para concluir el año y el sexenio, en diciembre de 1976 la compañía celebró su décimo aniversario en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria.[1443] Por esas fechas Angelina Géniz comentó sobre las compañías de su especialidad que la enseñanza de ésta se había convertido en "un machote, reproducido cien veces, lo que hace que todos los grupos folclóricos se vean casi iguales". Para combatir esa defecto, Géniz era integrante de la Comisión de Honor y Justicia y de la Secretaría de Relaciones Públicas del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana. Ésta era independiente del FONADAN y reunía a numerosos maestros y directores del género; su objetivo era "preservar la pureza de las danzas regionales", además de "crear danzas de repertorio de las provincias que aún no tienen un baile representativo" (como lo habían hecho para Sinaloa) u otros elementos

[1441] Programa de mano del Ballet Folklórico de la UNAM, Convivencia Las Truchas, Guacamayas, Lázaro Cárdenas y SICARTSA, Michoacán, 4 a 6 de septiembre de 1976.
[1442] Programa de mano del Ballet Folklórico de la UNAM, V Juegos Deportivos Nacionales del Sector Obrero, CONACURT, Centro Vacacional Oaxtepec, Morelos, 17 de octubre de 1976, y Edificio del Congreso del Trabajo, México, 20 de octubre de 1976.
[1443] Invitación del Ballet Folklórico de la UNAM a la celebración de su décimo aniversario, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, México, 9 de diciembre de 1976.

(como los trajes para Tabasco o la música prehispánica). El Instituto convocaba a concurso "para crear aquellos elementos que nos hacen falta, que aún no han sido rescatados".[1444]

**3. Danza folclórica extranjera**

En noviembre de 1972 llegó a México en visita oficial el presidente chileno Salvador Allende (a quien Echeverría sometió a una intensa actividad); tres meses después debutaba en el PBA el Ballet Folklórico de Chile, dirigido por Carmen Cuevas Mackenna, con su programa *Canto a las Américas*, que incluía repertorio de todo el continente. (El representativo de México era *Jarabe tapatío*, montado por Rodolfo Reyes).

En 1972 México y la República Popular China restablecieron relaciones diplomáticas y Echeverría viajó a ese país, en el que conoció a Mao Tse-tung. En febrero de 1973 llegó la primera delegación cultural china luego de ese contacto diplomático, el Grupo Acrobático Shenyang, que fue puntillosamente vigilado por policías judiciales que la Secretaría de Gobernación destacó. La prensa nunca pudo acercarse a los artistas extranjeros, por la vigilancia que los rodeaba, como por "la disciplina maoísta de los ochenta miembros de la compañía", quienes seguían sus actividades diarias con gran precisión y no tenían contacto externo; incluso, habían traído a su propio cocinero y condimentos.[1445]

La presentación del Grupo Shenyang[1446] en el PBA en ocho fechas de febrero y marzo pretendía "estrechar los lazos de amistad entre ambos países y dar a conocer una de las artes más antiguas de China".[1447] Al estreno del 24 de febrero asistieron Echeverría, su gabinete, diplomáticos y el embajador chino; además, por instrucciones presidenciales según dijeron autoridades del INBA, se invitó a los representantes del sector juvenil y deportivo del D.F., quienes estaban interesados en las manifestaciones artístico-gimnásticas.[1448]

El grupo chino también dio funciones en el Palacio de los Deportes, con su "espectáculo lleno de luz y colorido, además de ejecutado con ritmo, gracia y habilidad". La "sinfonía de fuerza y destreza que brindaron los acróbatas, magos, alambristas y bailarines" fue presentada por Esther Zuno, quien dedicó el espectáculo a miles de niños de la ciudad y entregó un diploma a los chinos a nombre

[1444] Angelina Géniz en Patricia Cardona, "La enseñanza del baile regional se ha convertido en machote", en *El Día*, México, 28 de septiembre de 1976, secc. Cultural, p. 20.
[1445] "Una muralla en torno del grupo de acróbatas Shenyang que debutará el sábado en el INBA", en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1973.
[1446] Programa de mano del Grupo Acrobático Shenyang, PBA, México, 24 al 27 de abril y 1 al 3 y 5 de marzo de 1973.
[1447] "El grupo acrobático chino Shenyang a Bellas Artes el 24", en *Excélsior*, México, 8 de febrero de 1973, p. 21-B.
[1448] "El presidente y funcionarios al debut del grupo acrobático chino", en *Excélsior*, México, 21 de febrero de 1973.

de la niñez mexicana. Entre los asistentes estuvieron el regente, su esposa, el embajador chino y los hijos del presidente.[1449]

Otro grupo invitado por el gobierno mexicano después de que hubo establecido relaciones diplomáticas fue el espectáculo de Danzas y Música de la India, que el 22, 23 y 25 de marzo de 1973 se presentó en el PBA, patrocinado por su embajada. Estaba compuesto por siete músicos, dirigidos por Bismillah Kahn, además del Ballet Hindú Sobha Naidum, dirigido por Naidus, cuya especialidad era el género de danza Kuchipudi; la bailarina Kumudini, dedicada al baile Kathak, y el intérprete del shennai, la flauta india, Bismillah Khan.[1450]

También en marzo, auspiciado por el IMSS abrió su segunda temporada el Ballet Inka Perú, luego de su gira por el país. Además de presentarse en el Teatro Independencia, dio funciones matutinas en escuelas. Sobresalían en su espectáculo *Baile del alcatraz y Baile de las tijeras*, con los hermanos Chara.

En abril llegaron al PBA las Danzas Nacionales de Ceilán, con 16 bailarines que interpretaban danzas folclóricas cingalesas. La única función, del 26 de abril, incluyó las obras *Thuranga Vannama, danza ceremonial* y *Naga Raksha, baile del sur*, entre otras.[1451]

En agosto de 1973, luego de varias cancelaciones, actuó en el PBA el Conjunto Folklórico Lucnica de Checoslovaquia. Estaba formado por jóvenes con "pasión desbordante" que representaban la música y danza de su país con un colorido vestuario y un espectáculo de vitalidad y tradición.[1452] El director artístico y maestro del coro era Stefan Klimo; el jefe artístico y coreógrafo, Stefan Nosál, y el jefe artístico de la orquesta, Miroslav Smid.

Al mes siguiente, también en el PBA, actuó el Ensamble Folklórico de Israel con el Ballet de Jerusalén, que trajeron obras inspiradas en tradiciones de ese país, de "espíritu religioso" e influencia europea.[1453] Sus presentaciones fueron casi simultáneas a las del Ballet Bat-dor de Israel, de danza contemporánea.

[1449] "Miles de niños disfrutaron de los actos del conjunto chino Shenyang", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1973, p. 14-D.
[1450] "Ballet Clásico 70, en el Jiménez Rueda; el Ballet Hindú en el INBA", en *Excélsior*, México, 14 de marzo de 1973, p. 11.
[1451] "Danzas de Ceilán en Bellas Artes a fines de mes", en *Excélsior*, México, 6 de abril de 1973.
[1452] Alfredo Henares, "Debut del Conjunto Lucnica", en *El Sol de México*, México, 5 de agosto de 1973.
[1453] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet. El Ensamble Folklórico Judío tuvo buen éxito", en *Excélsior*, México, 3 de septiembre de 1973.

Por la celebración del cincuentenario de las relaciones diplomáticas entre México y la URSS, en marzo de 1974 actuó en el Auditorio Nacional la Compañía Folclórica de Ucrania.[1454]

Otra compañía que visitó el país gracias a las relaciones diplomáticas estimuladas por Echeverría, fue el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, que se presentó en el PBA y el Auditorio Nacional en mayo de 1974. La compañía constaba de 44 bailarines, 16 músicos y tres cantantes. En su programa de mano reinvidicaba la investigación que decía realizar para cada montaje, en este caso, *Yoruba*, *Congo*, *Rumbas y comparsas*, *El Alafín de Oyó* y *Abakua*. Su director general era Marcos A. Portal; coreógrafo, Roberto Espinosa; director de la Orquesta del Conjunto Folkórico Nacional, Obdulio Morales; diseñadores de escenografía y vestuario, María Elena Molinet, Salvador Fernández y Eduardo Arrocha.[1455]

En Los Pinos, Echeverría dio la bienvenida en septiembre de ese año a tres grupos folclóricos ecuatorianos, llegados a México como parte del intercambio cultural convenido en la reciente gira del presidente por su país. A la fiesta ofrecida por él y su esposa acudieron el director del INBA Sergio Galindo, Amalia Hernández y la ecuatoriana Patricia Aulestia, nombrada por el INBA coordinadora del comité de recepción. A Ecuador habían viajado dos grupos mexicanos, de Nayarit y Campeche, encabezados por Tonatiuh Gutiérrez, director del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.[1456]

Los tres grupos ecuatorianos, Peguche, Huayanay y Ñucanchi Llacta, se presentaron en el PBA en octubre; a su debut asistieron Echeverría, Esther Zuno, Bravo Ahuja, Sergio Galindo y Amalia Hernández, entre otros.[1457] A pesar del entusiasmo oficial, los cronistas los consideraron "modestos grupos" no profesionales. En *Siempre!* se señaló que en su primera función "un nutrido grupo de guaruras y buena parte del H. cuerpo diplomático colmaron la sala". Decía que el folclor, "que muy recientemente perdió la K que le daba cierto aire exótico" podía ser artístico o etnográfico, pero en este caso era "político", por el propósito de las funciones de los grupos latinoamericanos: "unir lazos" entre ambas naciones. El espectáculo no tuvo calidad, "nos aburrimos de lo lindo con los folclóricos

[1454] "Ballet", en *El Día*, México, 29 de marzo de 1974, secc. Cultural, p. 16.
[1455] Programa de mano del Ballet Folklórico de Cuba (Conjunto Folklórico Nacional), PBA, 9 a 13 de mayo, y Auditorio Nacional, 15 a 19 de mayo de 1974.
[1456] "Fiesta en Los Pinos, anoche con artistas folclóricos del Ecuador", en *Cine Mundial* núm. 7,792, México, 30 de septiembre de 1974, pp. 1 y 4.
[1457] "LEA en la función de los grupos ecuatorianos", en *Cine Mundial*, México, 5 de octubre de 1974, p. 3.

ecuatorianos; pero con la mayor cortesía acompañamos al señor presidente y a su entusiasta esposa a aplaudir a estos fraternales visitantes”.[1458]

Luego de sus actuaciones en el PBA los tres grupos aparecieron en el Teatro de la Danza, el Museo de Antropología, el Auditorio Justo Sierra de la UNAM, el Canal 13 y en las ciudades de Campeche y Tepic.

En abril de 1975 se presentó en el Auditorio Nacional el Ballet Nacional de Senegal, dirigido por Mamadou M‟Baye, que después salió de gira por el país. El grupo acompañaba al presidente de Senegal y estaba compuesto por cuarenta elementos. Entre sus declaraciones dijeron sentirse felices porque “el gobierno mexicano había tomado la resolución de no permitir que sus jugadores de tenis compitieran con el equipo de Sudáfrica debido al *apartheid* que practicaba ese país, lo mismo por no mantener contacto de carácter artístico o cultural”.[1459] En Palacio Nacional, Echeverría ofreció al presidente senegalés una noche mexicana con el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Otro grupo que llegó a México como producto de los viajes presidenciales fue el Ballet Folklórico de Irán, quien acompañaba al sha de Irán en la visita en correspondencia a la que Echeverría había hecho a su país. El grupo actuó en mayo en el Auditorio Nacional, en el PBA y en Guadalajara.[1460]

En ese mismo mes y el siguiente, el Grupo Folklórico Rapsodia Rumana tuvo una larga temporada en el Auditorio Nacional, bajo la dirección de Ionel Budisteanu. Sus numerosos bailarines, músicos y cantantes también dieron una función especial en el PBA.[1461]

Entre las actividades de la Conferencia Mundial por el Año Internacional de la Mujer 1975, en julio se presentó en el PBA el Teatro de Danza de Jamaica, ante 300 mujeres latinoamericanas. Una de sus dos funciones tuvo sello oficial, pues entre el público estuvieron el presidente Echeverría y el primer ministro jamaiquino, Michael Norman Manley, con sus esposas, además de integrantes del gabinete presidencial, organismos gubernamentales y el cuerpo diplomático. Sus actuaciones retribuían a la comitiva cultural que había visitado el país caribeño con Esther Zuno a la cabeza, a principios de año.

---

[1458] “Bailetes”, en suplemento *La Cultura en México* de *Siempre!*, México, 16 de octubre de 1974.
[1459] De la Rosa, “El Ballet Nacional de Senegal quiere que el público mexicano conozca mejor su arte”, en *El Nacional*, México, 28 de marzo de 1975, p. 15.
[1460] “Vendrá el Ballet Folklórico de Irán”, en *Cine Mundial*, México, 4 de mayo de 1975, p. 20.
[1461] Programa de mano del Ballet Rumano, Grupo Folklórico Rapsodia Rumana, PBA, México, 16 de junio de 1975.

El director artístico de la compañía era Rex Nettleford; coreógrafos, Rex Nettleford, Shelia Barnett y Bert Rose; traían bailarines, músicos, percusionistas y cantantes. Según Patricia Cardona, la compañía jamaiquina sintetizaba la danza moderna y étnica; "la adaptación del folclor a una técnica bien definida como es la Graham y viceversa, tuvo como resultado la estilización del folclor y la mística de la técnica. Ambas se conjugan en la armonía de un diálogo". Aunque sólo dieron dos funciones, "el impacto será duradero; no podemos ser indiferentes a los símbolos de los pueblos que siempre se hermanan con nuestra búsqueda de identidad".[1462]

El 10 de julio debutó en el Auditorio Nacional, abriendo una larga temporada, el Ballet Folklórico de Bielorrusia, dirigido por Alexander Kolidenko y traído a México por la Asociación Musical Daniel. El programa estuvo compuesto por numerosas obras cortas que no convencieron a la crítica. Alfredo Henares, además de afirmar que el escenario en que actuaron era "espantoso" por los defectos de acústica, iluminación, piso e incluso goteras, opinó que si bien la función tuvo continuidad y precisión (hasta llegar a lo mecánico), las obras parecían del Hollywood de 1950. En una apareció "un oso que bailaba *twist* —era por supuesto alguien disfrazado— tal y como se hacía en las películas de hace diez años. El vestuario era como diseñado por Edith Head para Catalina la Grande. De folclórico no tiene nada. Toda la belleza de los trajes de las diversas regiones de la URSS se perdió en un mar de lentejuelas, gasas, brocados y plásticos".[1463]

En tres fechas de julio se presentó en el PBA el Ballet Teatro INBAL de Israel, dirigido por su fundadora y coreógrafa Sara Levi-Tanai. Estaba compuesto por 17 bailarines, un bailarín cantor y un intérprete de canun.[1464]

En agosto de 1975 llegaron los ángeles al PBA y al Auditorio Nacional, y merecieron el elogio unánime de público y crítica. El Ballet Folklórico Infantil de Corea "Los Pequeños Ángeles" estaba formado por cincuenta jovencitas dirigidas por No Hi Park, Young Sook Park y Deen Soon Na, con vestuario de Soon Ja Slum. Tenían entre 5 y 15 años; eran bailarinas, cantantes y tocaban algunos instrumentos tradicionales, aunque los músicos que las acompañaban eran adultos.

A la función inaugural asistieron el embajador de Corea y su esposa, pues era una presentación apoyada por esa sede diplomática y patrocinada por la Fundación Coreana de Cultura y Libertad, de Washington, si bien provenían de Seúl. Su espectáculo era "excelente", lleno de "colorido,

---

[1462] Patricia Cardona, "Cultura de hoy. En el Teatro de Danza de Jamaica están las raíces de un pueblo", en *El Día*, México, 4 de julio de 1975.
[1463] Alfredo Henares, "El Ballet de Bielorrusia dejó qué desear en un lamentable escenario", en *El Sol de México*, México, 15 de julio de 1975.
[1464] Programa de mano del Ballet Teatro INBAL de Israel, PBA, México, 12, 15 y 23 de julio de 1975.

musicalidad autóctona y perfección coreográfica y coral"; aun, superó al que esa misma compañía había presentado en la Olimpiada Cultural de 1968. Además de quince obras cortas, las integrantes interpretaron otros cantos, como *La cucaracha* en español, que les valió más aplausos.[1465]

Los comentarios en general fueron muy elogiosos, todos calificaron al grupo infantil coreano de "fascinante", "delicioso", "indescriptible" o "maravilloso", y el público aplaudió a rabiar. Patricia Cardona señaló que efectivamente las niñas eran ángeles, además de perfectas y profesionales; todas bailaban muy bien y tenían bellas voces, pero cantaban canciones "estilo Mary Poppins", personaje de Walt Disney enormemente popular en la época.[1466]

Los grupos infantiles también estuvieron representados por Los Niños de Japón por el Sol (sólo integrado por niñas), dirigido por Sumik Sekiyama, que se presentaron en agosto de 1976 en el Teatro 5 de Mayo del Centro Cultural Recreativo Tlatelolco del Instituto Mexicano para la Infancia y la Familia (IMPI) y en el Centro de Convivencia Infantil del Bosque de Chapultepec.[1467] El grupo de 22 niñas desde los 4 años de edad había sido invitado por el IMPI, que le ofreció una recepción para agradecer su actuación.

Es ilustrativa de la época esa reunión, en que las pequeñas debieron escuchar el discurso del titular del IMPI, Jaime Araiza Velázquez, quien en nombre de Esther Zuno expresó sus deseos de estrechar lazos entre las dos naciones y afirmó que México era "un pueblo revolucionario que lucha por conservar su independencia política, económica y social y por una mejor convivencia ante todos los países del mundo para alcanzar una verdadera paz univeral".[1468] El presidente Echeverría perseguía un papel protagónico internacional interviniendo en el conflicto árabe-israelí, encabezando a los países del Tercer Mundo y elaborando la Carta de los Deberes y Derechos Económicos de los Estados. Todo ello formaba parte del discurso oficial que se repetía en todas las instituciones públicas.

En el viaje que Echeverría hizo a Israel vio al Ballet Folklórico de Haifa (o Grupo Estudiantil de Danzas Folklóricas de Haifa) y lo invitó a venir a México; en septiembre de 1975 dio funciones en el PBA y el Auditorio Nacional, y luego en San Luis Potosí y Guadalajara. Regresó a la ciudad de

---

[1465] "Los pequeños ángeles, maravilla de sincronización coreográfica, musical, en 20 cuadros multicolores de las juveniles coreanas", en *Ovaciones*, 2a. edición, México, 7 de agosto de 1975, p. 5.

[1466] Patricia Cardona, "Los Pequeños Ángeles de Corea disfrazados de Mary Poppins", en *El Día*, México, 7 de agosto de 1975.

[1467] "Los niños de Japón por el Sol", en *Excélsior*, México, 12 de agosto de 1976, p. 7-B.

[1468] "Actuó tres días aquí. El Ballet de Niños de Japón visitó el IMPI", en *Cine Mundial*, México, 11 de agosto de 1976, p. 3.

México y dio una función para 1,500 niños del Instituto Mexicano de Asistencia a la Niñez (IMAN), más otra para la colonia israelita.[1469]

Al debut en el PBA, con localidades agotadas, asistieron Echeverría y su esposa (a quien en el intermedio dos bailarines le entregaron flores), su gabinete presidencial, diputados, senadores, el presidente de la Suprema Corte de Justicia y diplomáticos. El grupo exaltaba la lucha diaria por la vida tocando temas como el campo, el kibutz, el amor y la religión. Lo caracterizaba "su inmensa alegría, tocada de una gran exquisitez", pues carecía de grandes artistas.[1470]

Para un cronista anónimo, tanto el espectáculo del grupo "comercial" INBAL como el de la compañía de Haifa habían resultado monótonos; aunque aseguraban que se basaban en pasajes y costumbres bíblicos, no pudieron reconocerse. El único "relieve y valor" que veía en el segundo grupo era "el entusiasmo juvenil de quienes se pasan dos horas bailando descalzos a un ritmo siempre igual"; criticó su música y vestuario modernos, que les hacían perder identidad y que podrían ser de cualquier lugar.[1471]

La opinión de Eloísa R. de Baqueiro fue opuesta a la anterior: los músicos y cantantes del grupo de Haifa tenían gran calidad; el vestuario, aunque moderno, estaba basado en el Antiguo Testamento, al igual que la música de ritmos cambiantes. Los bailarines demostraban mucha resistencia para ejecutar sus bailes de fuertes movimientos y en sus obras prevalecía el mismo estilo, por lo que parecían repetirse aunque fueran de diferentes coreógrafos.[1472]

En julio de 1975 Echeverría había viajado a Sri Lanka, antes Ceilán (en su viaje tricontinental), y firmó con ese país un programa de intercambio artístico y cultural, como era costumbre en sus recorridos. El resultado se vio en noviembre, cuando el Travel Kandyan Troupe se presentó en el PBA con sus 51 integrantes, con el nombre de Ballet de Sri Lanka.[1473] Nuevamente en la audiencia estuvieron el presidente, su esposa, el embajador del país visitante, miembros del gabinete y de los poderes Legislativo y Judicial. Más tarde, la compañía que Carmen Tapia consideró "fiel representante del arte de la danza" y que reunía en su repertorio ritos y costumbres remotos,[1474] dio funciones en el

---

[1469] "El Ballet Folklórico de Haifa vendrá a actuar en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1975, p. 3-B.
[1470] Rodolfo de Larosa, "El presidente asistió al debut del Ballet Folklórico de Haifa, Israel", en *El Nacional*, México, 10 de septiembre de 1975, p. 12.
[1471] "Siete días en música", en *Ovaciones*, México, 15 de septiembre de 1975, p. 4.
[1472] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Danzas Folklóricas de Haifa", en *El Nacional*, México, 17 de septiembre de 1975, p. 19.
[1473] Programa de mano del Ballet de Sri Lanka, PBA, México, 10 de noviembre de 1975.
[1474] Carmen Tapia, "Travel Kandyan Troup: un ballet que actualiza el ayer de Sri Lanka", en *El Universal*, México, 12 de noviembre de 1975.

Auditorio Nacional (a precios populares) y en San Luis Potosí, Aguascalientes, Gómez Palacio y Monterrey.[1475]

En marzo de 1976 regresó a México, auspiciado por el gobierno polaco, el Ballet Mazowsze, para dar funciones en el PBA y el Auditorio Nacional con sus 130 artistas. En su programa incorporó el *Jarabe tapatío* (bailado como una "especie de jota muy vistosa")[1476] y las canciones mexicanas *Cielito lindo* y *México lindo y querido*, lo que les valió fuertes ovaciones.[1477] Traía un equipaje de 6 toneladas y 1,500 trajes para su rico espectáculo, que mostraba, según Patricia Cardona, la cultura popular de Polonia, que seguía un proceso de "reafirmación de valores propios y auténticos saturados de contenido político". La síntesis cultural que presentaron los polacos en sus danzas y música era "la representación fiel del temperamento sensible y la frescura de un pueblo siempre nuevo, siempre naciendo con su trabajo y el quehacer artístico".[1478]

Para un cronista la compañía polaca fue igual que los otros grupos folclóricos que habían visitado México: "no es mejor que otros, que ya hemos visto, pero es quizá el más lujoso y todas las bailarinas son hermosas y transmiten al público su alegría y entusiasmo".[1479]

En agosto de 1976 actuaron dos grupos de la India en el PBA y el Auditorio Nacional, para luego viajar a Guadalajara y Monterrey. Eran el Conjunto de Danzas de la India y la Compañía de Danza Manipuri, con bailarines y músicos, y vestuario valuado en un millón de pesos.[1480] Como ya era costumbre en los debuts de las compañías extranjeras cuyas funciones en el PBA eran producto del intercambio cultural oficial, el día 8 asistieron Echeverría, su esposa, el gabinete y la embajadora de la India. Fue una "exquisita velada" y de mucho éxito, en la que el público pudo ver, según Rodolfo de Larosa, "cómo la danza y la música son utilizadas en India como elementos expresivos de comunicación interna, que se transformaron en una profunda religiosidad en la que el espíritu aflora en sugestivos movimientos de delicada espectacularidad".

Echeverría había viajado a la India un año antes y conoció a Yamini Krishnamurti, primera bailarina, cabeza del grupo y máxima exponente de la escuela Bharat Natyam Kuchipuri y Orissi.

---

[1475] "Se presenta en México el Ballet de Sri-Lanka", en *El Día*, México, 5 de noviembre de 1975, p. 15-C.
[1476] "Ballet Folklórico Mazowsze", en *El Redondel*, México, 4 de abril de 1976, p. 14.
[1477] "Por los caminos de Polonia descubrieron a los bailarines", en *Excélsior*, México, 27 de marzo de 1976, pp. 15-B, 19-B y 27-B.
[1478] Patricia Cardona, "Mazowsze, el más expresivo y bello ballet", en *El Día*, México, 2 de abril de 1976, p. 19-C.
[1479] "Ballet Folklórico polaco Mazowsze", en *El Redondel*, México, 4 de abril de 1976, p. 14.
[1480] Jaime Durán, "Llegará el lunes un conjunto de la India", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1976, p. 14-B.

Después de su debut en el PBA, el presidente la felicitó personalmente.[1481] Entonados los himnos nacionales de ambos países, "un ¡Viva México! y un ¡Viva el pueblo hermano de la India!, brotó de la garganta de Echeverría".[1482]

Para Alfredo Henares el grupo hindú mostró la riqueza folclórica de su país; la primera bailarina era "un poema de sensibilidad" y el resto del grupo, "vigor y delicadeza al mismo tiempo".[1483] David Negrete también habló sobre la "destacada bailarina" Yamini Krishnamurti, quien exhibió "refinamiento, gracia, un asombroso dominio corporal y una fuerza interior impresionante";[1484] otro cronista la comparó con la "serpiente en las sensuales danzas" que interpretó.[1485]

También en agosto de 1976, del 22 al 24, con auspicio de Juventudes Musicales de México, A.C. se presentó un espectáculo de música y folclor austriaco en el Polyforum Siqueiros. Participaron el Grupo Koschatwiege, el Ballet Edelweiss y el Conjunto Musical Wadl. Los bailarines que integraban el grupo dancístico no eran profesionales pero dominaban sus sencillas danzas de las regiones alpinas de su país, como polcas, la danza *El germano*, *Rosentales* y otras para hombres, que ejecutaban con golpes en zapatos o muslos simultáneos al zapateado. Todas dejaron "muy impresionado al público".[1486]

En agosto llegó el Ballet Brasileiro da Bahía con 40 elementos, auspiciado por el INBA y el gobierno de su país. Debutó en la ciudad de Puebla; siguieron Toluca y Querétaro, luego dieron una larga temporada en el Auditorio Nacional y de nuevo salieron de gira por el país. Este grupo traía en su repertorio danzas y ritos brasileños, producto de la fusión de las culturas africanas, coloniales y mestizas.[1487] Tuvieron gran éxito por el "colorido y esplendor" del repertorio, que imprimía a sus obras "una buena dosis de realismo, que permite al espectador transportarse al mismo mundo de la magia y ritos tradicionales", y terminaban con una batucada en la que participaba el público.[1488]

---

[1481] Rodolfo de Larosa, "Debutó anoche en el Palacio de Bellas Artes el Conjunto de Danzas de la India", en *El Nacional*, México, 3 de agosto de 1976, p. 16.
[1482] Imelda Tinoco, "Todo el folclor de la India, en Bellas Artes", en *El Universal*, México, 5 de agosto de 1976, p. 1.
[1483] Alfredo Henares, "La danza del grupo Manipuri, un portentoso diálogo con el alma hindú", en *El Sol de México*, México, 3 de agosto de 1976, p. 2-A.
[1484] David Negrete, "En la presentación del ballet hindú", en *El Heraldo de México*, México, 5 de agosto de 1976, p. 1-C.
[1485] "Krishnamurti recuerda a la serpiente en las sensuales danzas de la India", en *El Día*, México, 5 de agosto de 1976, p. 23-C.
[1486] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Música y folclor de Austria", en *El Nacional*, México, 27 de agosto de 1976, p. 22-C.
[1487] Javier Mata Lara, "Se presentará en el Auditorio el Ballet Brasileiro da Bahía", en *La Prensa*, México, 26 de julio de 1976, pp. 39 y 52.
[1488] "Debut del Ballet Brasileiro da Bahía", en *El Heraldo de México*, México, 12 de agosto de 1976, p. 1-C.

El espectáculo también recibió críticas adversas. Ricardo Castillo señaló sus distorsiones y de paso se refirió al BFM. Para el cronista, el "ballet folklórico" era una invención del siglo XX que había convertido las danzas sagradas en espectáculos para el *show business*. Tanto la compañía brasileña como el BFM mostraban bailes con ritmo y colorido pero sin "trascendencia virtual"; "al igual que Amalia Hernández, el director artístico del BBB Carlos Moraes, padece de esa enfermedad extraña llamada „coreografitis". Es decir, que estos coreógrafos están más preocupados por presentar algo espectacular que por dar realmente una presentación de lo que es auténticamente autóctono", refiriéndose a coreografía y vestuario. La estilización de las danzas afrobrasileñas era "divertida" para los espectadores y tenían sus peculiaridades de género y raza. Sus bailarines eran estupendos, especialmente los varones, y "las mujeres extrañamente sólo fungen como adornos y aunque bailan bien siempre la aparición de un hombre sobre el escenario capta la atención absoluta. Un detalle extraño sobre las mujeres es que entre ellas sólo hay una negra, que de hecho no baila, sino sólo canta. Las demás son mujeres blancas. Sin embargo, la mayoría de los hombres son negros".[1489]

En septiembre la compañía Coros y Danzas de Ucrania, Conjunto Veriovka, dio funciones en el PBA, bajo la dirección de Anatoli Timofeevich Ardiersky. Sus 80 elementos eran bailarines, músicos y cantantes, y tuvieron gran éxito.[1490] En noviembre siguiente en el mismo foro actuó la compañía Yonia-No-Kai Tokio, proveniente de Japón, patrocinada por el INBA y la Fundación Japón de Tokio y con auspicios de la SRE y la embajada japonesa.[1491] Mostró sus exquisitas danzas y música, que atrajeron a un numeroso público.

---

[1489] Ricardo Castillo Mireles, "El Ballet brasileiro estiliza el carnaval", en *El Sol de México*, México, 12 de agosto de 1976, p. 8-A.

[1490] Patricia Cardona, "¡Ochenta ucranianos juntos!", en *El Día*, México, 13 de septiembre de 1976, p. 20-C.

[1491] "Folklore japonés", en *El Nacional*, México, 21 de octubre de 1976, p. 15-C.

**XV. . La danza española en el sexenio**

La danza española estuvo presente en los foros mexicanos durante el periodo 1970-1976; en ella se distinguió la bailarina y coreógrafa Pilar Rioja, quien hizo importantes giras por varios países y estrenó obras que recibieron comentarios muy elogiosos. Simultáneamente, prosiguieron su labor Sonia Amelio, Margarita Gordon y Pimpo de Aguirre, entre otros, quienes participaron en los programas de difusión masiva que en toda clase de foros fueron impulsados por varias instituciones en la ciudad de México.

En marzo de 1971 Rioja se presentó con gran éxito en el Teatro Colonial de Mérida; posteriormente se concentró en la creación de su obra *Folía* de Arcángelo Corelli, en la ciudad de México.[1492] En octubre actuó en el Teatro del Bosque,[1493] con su programa *Teoría y juego del duende*, además de participar en la Festividad de la Hispanidad organizada por el Club España de México (presidido por Vicente Gutiérrez Bayón), en el PBA. El espectáculo de música, danza y coros hispánicos fue montado por los clubes de las diferentes regiones de España, Jorge Mistral declamó a García Lorca y Antonio Machado, la coreografía fue de Pilar y Milagros Rioja y una orquesta de 30 integrantes fue dirigida por Tomás Fernández. Ese montaje incluyó la fiesta flamenca con cantaores y bailadores, con participación de Antonio de Córdoba, Lorenzo Fernández y Antonio Fernández.[1494]

El 13 y 23 de marzo y 15, 16 y 20 de mayo de 1972 Pilar Rioja regresó al PBA, promovida por la Asociación Musical Daniel. Presentó su espectáculo *Teoría y juego del duende*, que incluía *Allegro assai* (m. Bach), *Folía*, *Movimiento perpetuo* (m. Paganini), *Grave assai y fandango* (m. Boccherini), entre otros. Actuaron con ella el cantaor Antonio de Córdoba, los guitarristas Sergio y Lorenzo Fernández y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México. La dirección artística era de Carlos Esteva y Manuel Bernal; textos de Federico García Lorca y Antonio Machado; selección de Luis Rius; voz de él mismo y Aurora Molina; escenografía e iluminación de Antonio López Mancera, y dirección de Rafael López Miarnau.[1495]

En agosto del mismo año, “como sólo ella sabe y puede hacer”, Rioja bailó en la ópera *Carmen* en la Temporada del INBA (en el PBA y el Auditorio Nacional);[1496] recibió ovaciones, al igual que Judith Sierra y Fernando Lozano, quien tuvo “una muy buena tarde al frente de sus músicos”.[1497]

[1492] Luis Bruno Ruiz, “Danza”, en *Revista Tiempo*, México, 15 de marzo de 1971, p. 73.
[1493] Isabel Remolina, “Pilar Rioja y su arte”, en *El Sol de México*, México, 27 de agosto de 1971.
[1494] “Festival con danzas españolas el día 12”, en *Cine mundial*, México, 11 de octubre de 1971.
[1495] Programa de mano de Pilar Rioja, PBA, México, 15, 16 y 20 de mayo de 1972.
[1496] Raúl Torres C., “Las danzas del INBA y otros azares”, *op.cit*.
[1497] Kurt Hermann Wilhelm, “Acontecimientos culturales”, en *Glosa Publicitaria*, *op. cit*.

En diciembre, en apoyo al Comité de Ayuda al Pueblo Español, Pilar Rioja presentó en el Teatro Jiménez Rueda su espectáculo *Teoría y fuego del duende*, con los artistas ya mencionados, además del guitarrista Simón García y la pianista Asunción Giné. Los fondos recaudados fueron enviados a los presos políticos, así como a afectados por huelgas y manifestaciones populares en España.[1498] En esta función el público que llenaba el teatro aplaudió las obras *Allegro assai* de Bach y *Folía*, "escalones luminosos que Pilar en sus interpretaciones comenzó a subir".[1499]

Un cronista anónimo señaló a Rioja como "la restauradora de la autenticidad del baile flamenco y al mismo tiempo una renovadora sustancial del mismo". También en ese género dancístico se daba la "abstracción"; ella había logrado regresarlo a la "pureza original" y despojarlo de "toda alusión anecdótica, argumental".[1500]

En junio de 1973 (6 y 30) Pilar Rioja ofreció su presentación anual en el PBA, tras su gira por varias ciudades de Estados Unidos y exitosos recitales en el Carnegie Hall de Nueva York.[1501] Actuó en México con numerosas obras cortas de su creación como parte de los festejos del cincuentenario de la Asociación Musical Daniel, A.C. La acompañaron el cantaor Antonio de Córdoba, el pianista José Luis Alcaraz, el guitarrista Simón García, la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México dirigida por Carlos Esteva y Manuel Bernal; la asesoría escénica fue de Rafael López Miarnau e iluminación, de Antonio López Mancera.[1502] Las funciones fueron triunfales; Rioja había demostrado nuevamente que era "la más notable crotalista y bailarina en la actualidad" de ese género dancístico, además de que exhibía un gran cuidado en los detalles y movimiento escénico.[1503]

En octubre de 1974 Rioja participó con su programa de danza y poesía *Mística y erótica del barroco* en el Festival Tepotzotlán, organizado por el INAH y la SEP en el Museo del Virreinato. Con ella estuvieron Emma Teresa Armendáriz, Claudio Obregón y la Orquesta Clásica de México. La selección de los textos fue de Luis Rius; vestuario, Guillermo Barclay; dirección, Rafael López Miarnau.[1504]

---

[1498] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 3 de diciembre de 1972, p. 22.
[1499] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 30.
[1500] "Pilar Rioja en el Jiménez Rueda", en *El Heraldo de México*, México, 6 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 4.
[1501] "Presentación única de Pilar Rioja el día 30 en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 25 de junio de 1973.
[1502] Programa de mano de Pilar Rioja, Festival 1973 de Música y Danza, Asociación Musical Daniel, A.C. e INBA, PBA, México, 30 de junio de 1973.
[1503] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 3 de julio de 1973.
[1504] Programa de mano de *Mística y erótica del barroco*, Pilar Rioja, Festival Tepotzotlán, Museo del Virreinato, Tepotzotlán, estado de México, 26 de octubre de 1974.

En 1975 Pilar Rioja triunfó en la URSS, donde la saludaron como la crotalista, bailarina y coreógrafa que "hizo renacer el verdadero arte hispánico".[1505] Viajó contratada por la Asociación Musical Daniel para dar 35 funciones en una gira del 15 de noviembre al 27 de diciembre y obtuvo el consenso de la crítica soviética sobre "las excelencias de su arte". En Leningrado dio siete funciones en el Teatro de la Comedia, la Sala de la Ópera, el Teatro de Conciertos y el Palacio de la Cultura; hizo programas de televisión e, incluso, fuera de programa actuó en el Kremlin por invitación especial, ante cuatro mil personas, además de aparecer como estelar en un documental cinematográfico.

Rioja era, según Miguel Guardia, "una de las contadas personalidades artísticas mexicanas (citaré, como comparación solamente, otros dos nombres: Henryk Szering o Hermilo Novelo) que son manejados en sus actividades por poderosas agencias internacionales de conciertos", gracias a su calidad artística. El poeta ofreció su "modesto aplauso" a Rioja para celebrar su triunfo.[1506] Expresando también su reconocimiento, Amalia Hernández y el BFM, A.C. le otorgaron una medalla de oro en febrero de 1976, luego de que bailó en su teatro y fue ovacionada por los asistentes.

En marzo de 1976 Pilar Rioja dio tres funciones en el PBA promovida por la Asociación Musical Daniel, con los guitarristas Luis Fernández, Roberto Anaya y Lorenzo Fernández; la pianista Doris Schack; el cantaor El Tano; dirección escénica de Rafael López Miarnau, e iluminación de Antonio López Mancera.[1507]

Para Juan Miguel de Mora, el de Rioja era "arte mayor" y ella, "una figura esmaltada" que cobraba vida. La primera parte de su espectáculo era "un juego imposible entre la inefable finura de la porcelana de Sévres y la plástica creativa y agitada del baile de Rioja"; pero en la segunda parte, de danza flamenca, la bailarina alcanzaba "la máxima expresión artística" convirtiéndose en "una hembra firme y rotunda que esculpe en el aire y en el suelo".[1508]

Por su parte, en julio y agosto de 1971 Sonia Amelio y su Ballet de Cámara se presentaron en funciones gratuitas programadas por la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF en diversos foros populares. Para cumplir ese compromiso Amelio había declinado la invitación a participar en el Festival Cinematográfico de Moscú del 19 de julio al 2 de agosto, según dijo la propia bailarina. Su grupo estaba formado por Patricia Amelio, Margarita Nava y Sonia Ornelas, con el

[1505] Luis Bruno Ruiz, "1975, un buen año para la danza", en *Excélsior*, México, 6 de enero de 1976.
[1506] Miguel Guardia, "Teatro. Y de la danza, ¿qué?", *op. cit.*
[1507] Programa de mano de Pilar Rioja, PBA, México, 1 de marzo de 1976.
[1508] Juan Miguel de Mora, "Butaca 13. Pilar Rioja: arte mayor", en *El Heraldo de México*, México, 3 de marzo de 1976, p. 4-C.

violinista Daniel Burgos y el pianista Héctor Rojas.[1509] Su repertorio fue *La ingenua doncella* (m. Gretry), *Ballet suite*, *Suite popular barroca*, *Estampa vasca* y *Suite clásica española*.[1510]

Las funciones fueron muy promovidas en la prensa y coincidieron con la conferencia-demostración que Amelio dio en agosto de 1971, dentro del ciclo organizado por el INBA en la Sala Manuel M. Ponce, "La crotalogía y la danza". Ahí "explicó cómo llegó a ser la primera que llevó a la sala de conciertos, como instrumentos solistas de un conjunto e interpretando obras para dos, tres, cuatro y hasta cinco voces, los crótalos, para los que analizó las partituras y creó un nuevo estilo". Se refirió a los primeros crotalistas de la historia, quienes elevaron los crótalos a la categoría de instrumentos de concierto, como la *ballerina* romántica Fanny Elssler.[1511]

El 27 y 29 de noviembre de ese año Amelio se presentó con su Ballet de Cámara en el PBA, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato dirigida por José Rodríguez Frausto, además de los artistas invitados Guillermo Keys y Carlos Gaona.[1512] Dedicó la función a los compositores mexicanos e invitó al Consejo Directivo de la SACM, quienes agradecieron la distinción.[1513]

Las obras, todas con coreografía de Amelio y diseños de Antonio López Mancera, fueron *La ingenua doncella* (m. Gretry), *Evocación del barroco* (m. Bach y Petri), *Divertimento* (m. Saraste), *Tripartita al estilo antiguo para crótalos y orquesta* (m. Manuel Enríquez) y *La vida valenciana* (m. Khatchaturian). Participaron la primera bailarina y crotalista Sonia Amelio; las bailarinas y crotalistas Beatriz Amelio, Xóchitl Amelio y Margarita Nava; las bailarinas Carolina Ávila y Guadalupe Hernández Jiménez; el violinista Daniel Burgos; el pianista Héctor Rojas, y los artistas huéspedes Guillermo Keys y Carlos Gaona.[1514]

En diciembre Sonia Amelio y su grupo actuaron en el Teatro Ángela Peralta con las obras, todas de Amelio, *La ingenua docella*, *Imágenes* (m. Pedro Valdés Fraga), *Rondó caprichoso*, *Tres hermanas* (m. Saint-Saëns) y *Estampa vasca*.[1515]

En diciembre de 1975 Margarita Nava, integrante del Ballet de Cámara de Sonia Amelio, ofreció su propio espectáculo de danza española en Zacatenco, del IPN, con gran éxito.[1516]

---

[1509] "Actuación de Sonia Amelio y su Ballet en el cine Ignacio Allende", en *El Nacional*, México, 14 de julio de 1971, y "La crotalista Sonia Amelio ofrecerá hoy un concierto", en *El Nacional*, México, 14 de agosto de 1971.
[1510] "Concierto de castañuelas en el cine Versalles, mañana", en *El Universal*, México, 30 de julio de 1971.
[1511] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. Conferencia de Sonia Amelio", en *El Nacional*, México, 27 de agosto de 1971.
[1512] "Sonia Amelio retorna al D.F. el 27", en *Cine Mundial*, México, 16 de noviembre de 1971.
[1513] "Los compositores invitados al espectáculo de Sonia Amelio", en *El Nacional*, México, 26 de noviembre de 1971.
[1514] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 535.
[1515] "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de diciembre de 1972, secc. Cultural, p. 7.

En marzo de 1976 Amelio y su Ballet de Cámara de nuevo dieron funciones, esta vez en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria. Sobre la bailarina, Carlos Pellicer escribió que "verla, oírla contagiarse de su arte es cosa involvidable, conocida y aplaudida por tantos públicos, así es Sonia Amelio, orgullo de México".[1517]

Una de las más activas bailarinas de danza española que aparecía con mucha frecuencia en todo tipo de foros y siempre conservando una alta calidad en su trabajo, fue Margarita Gordon. Entre otros, participó con el nombre de Margarita en las programaciones de la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, del Teatro del BFM y del CONACURT, incluidos Convivencia Sahagún, Convivencia Las Truchas y la creación del espectáculo *De España a Nueva España*. Entre varias actuaciones fuera de la ciudad de México, Margarita Gordon y su Concierto de Danza Española estuvieron en el Teatro del IMSS en Toluca, en septiembre de 1976, donde la acompañaron el bailarín Ricardo Montoya y el guitarrista José Luis Negrete.[1518]

Otra representante del género dancístico español era Pimpo de Aguirre, quien tuvo varias actuaciones en 1976, como la de enero, una función de gala en el Teatro Xola a beneficio del Club Zontla de la ciudad de México, con el programa *Historia de la danza*, donde bailó desde ritos paganos hasta danza española.[1519] En abril tomó parte en un homenaje a Manuel de Falla en el Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales.[1520]

Como representante de la danza española internacional llegaron al PBA el Ballet y Coros Vascos Etorki en septiembre de 1972, dirigidos por Philippe Oyhamburu. Otros grupos que actuaron en México, todos en octubre siguiente, fueron el Ballet Español de Roberto Iglesias, en el Teatro de la Danza, con el que bailó Margarita Gordon; el conjunto Música, Coros y Danzas de España, en el I Festival Internacional Cervantino y en el PBA como parte del II Festival de la Hispanidad, organizado por el Club España, Asociación Montañosa y Agrupación Leonesa;[1521] el Ballet Español Iberia, en el Teatro de la Paz, y el famosísimo Antonio Gades y su Ballet Español, en el PBA. Este último tenía en su elenco a las bailarinas Cristina Hoyos, Lidia Sanclemente, Carmen Villa, Pilar Cárdenas y Conchita Montán; los bailarines Antonio Gades, Juan Antonio, Félix Ordóñez, Cándido Román, Enrique Este y

[1516] "Ovacionaron a Margarita Nava", en *El Sol de México*, México, 5 de diciembre de 1975.
[1517] "Sonia Amelio va a actuar con su grupo de Ballet en la CU", en *Excélsior*, México, 10 de marzo de 1976.
[1518] Programa de mano de Margarita Gordon y su Concierto de Danza Española, Teatro del IMSS, Toluca, 19 de septiembre de 1976.
[1519] "Vibra Pimpo de Aguirre, al bailar", en *El Universal*, México, 16 de enero de 1976, pp. 8-C y 10-C.
[1520] Gloria Lara, "En los crótalos vibra la música de Manuel de Falla", en *El Universal*, México, 7 de abril de 1976, p. 9.
[1521] "Grupos de danza de España vienen al Festival Cervantino", en *Excélsior*, México, 5 de octubre de 1972, secc. Cultural, p. 1.

Tauro; los guitarristas Juan Jiménez, José Moreno y Antonio Solera, y los cantaores Turronero y Gabriel Cortés. La dirección coreográfica e iluminación eran de Antonio Gades y las obras, todas con música popular, *Bulerías*, *Martinete*, *Farruca*, *Solea*, *Taranto*, *Seguiriyas*, *Zapateado y fandangos*, *Mirabras*, y *Rumba*.[1522]

En agosto de 1976, llegado del Festival de Puebla, actuó en el PBA el Ballet Nacional Festivales de España, bajo los auspicios de la Asociación Musical Daniel, A.C. y con Juan María Bouirio como director gerente. En sus dos programas presentaron, entre otras, *Suite de la vida breve* (c. y figurines A. Lorca, m. Manuel de Falla, guión y esquema artístico Roberto Carpio); *El amor brujo* (c. Ciro, m. De Falla, libreto Gregorio Martínez Sierra), y *El sombrero de tres picos* (c. Mario de la Vega, m. De Falla, libreto Martínez Sierra, figurines y decorados Pablo Picasso).[1523]

1522 *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 547.
1523 Programas de mano del Ballet Nacional Festivales de España, PBA, México, 17 y 21 de agosto de 1976.

## XVI. El Departamento del Distrito Federal y la difusión de la danza

### 1. Escuela y grupo representativo

La Escuela de Danza de la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, bajo la dirección de Héctor Fink desde 1971, mantuvo su trabajo en los años setenta e incluso aumentó su población de estudiantes, maestros y grupos representativos.

Se conservaron también las tres especialidades: clásico, dirigida por Laura Urdapilleta, con alumnos de 9 a 12 años de edad; moderna, por Xavier Francis, con jóvenes de 12 a 21 años, y danza popular mexicana, por Héctor Fink, con estudiantes de 9 a 25 años. Para el año escolar 1972-1973 se anunció que los cursos eran gratuitos,[1524] y a partir de 1973 Evangelina Villalón se incorporó (durante un año) como coordinadora general de danza de la Escuela.

En una entrevista de agosto de 1972 Laura Urdapilleta habló entusiasmada sobre las clases que impartía allí, cuyo estudiantado provenía de sectores populares; atendía dos grupos infantiles, que se distinguían de los niños de sectores sociales altos, pues "se esmeran y son más constantes para lograr las metas que se han fijado", lo que le daba una gran satisfacción. Felicitaba a las escuelas públicas por el interés en la danza que despertaban en los niños de pocos recursos dándoles la oportunidad de "realizar sus anhelos".[1525]

La Escuela de Danza del DDF tenía relación con el INBA por medio de su planta docente; por ejemplo, en julio de 1972 Michael Reznikof se encargó de la evaluación de las alumnas de danza clásica. En ésta y en las demás especialidades, la Escuela se mantenía en constante capacitación; también en 1972 los maestros de danza folclórica tomaron cursos de actualización sobre danza tradicional en Campeche y Yucatán, que después utilizarían como base para sus montajes en los Centros Sociales Populares.[1526] Del área de danza clásica, la maestra Sylvia Ramírez se distinguió por su activa participación en el trabajo que a partir de 1975 se desarrolló con los maestros cubanos, e impulsó su instrumentación en la Escuela del DDF y el INBA.

Desde principios del sexenio esta Escuela tenía un conjunto representativo, el Grupo Oficial de Danza Folklórica del DDF, que daba funciones populares y actuaba en diversos actos oficiales, como en la recepción ofrecida por el gobierno local a los mejores estudiantes de México en el Museo de

[1524] "Cursos sobre ballet, con L. Urdapilleta", en *Novedades*, México, 16 de agosto de 1972, p. 7.
[1525] "Laura Urdapilleta momentáneamente dejó las zapatillas y habló de sí misma", *op. cit.*
[1526] "Calificó Reznikof las alumnas de danza", en *Cine Mundial*, México, 14 de julio de 1972, p. 6.

Historia Natural en 1971.[1527] Además, los diferentes grupos de alumnos, como el Ballet del Taller Número 2 de la Escuela, participaban en las funciones organizadas en los foros de la ciudad.[1528]

En 1972, Año de Juárez, el grupo representativo del DDF se convirtió en el Conjunto de Bailes Populares de la Ciudad de México (antes Danzas y Cantos de México), dirigido por Héctor Fink. En julio presentó en el Centro Social Popular José María Morelos y Pavón el espectáculo *Así es México. Sus trajes, su música y sus bailes*, patrocinado por Esther Zuno y coordinado por Xóchitl Medina. Los acompañaron el Grupo de Danza Mixteco Yucunama, dirigido por Antonio Martínez, y el Grupo Folklórico Koyán, dirigido por Francisco Bravo Puebla[1529] (integrado por alumnos de la ADM desde su fundación en 1969). El espectáculo se volvió a presentar en octubre en el Gimnasio de la Unidad Vecinal 7 de la colonia San Juan de Aragón; además del Conjunto del DDF, actuaron el Grupo Koyán y el Grupo Folklórico Preparatoriano de la UNAM, dirigido por Graciela Reyes de Ríos.[1530]

El Conjunto dirigido por Fink tomó el nombre de Ballet Folklórico de la Ciudad de México; a partir de julio de 1974 se estableció en el Museo de la Ciudad con el espectáculo *México mágico*, que mostraba "las raíces auténticas de nuestro mexicanismo".[1531] La compañía, como Danzas y Bailes Regionales de la Ciudad de México, tuvo su aparición en el PBA el 17 de agosto de ese año, con *Danza de los quetzales*, *Boda michoacana*, *Sones huastecos*, *Paseo por Oaxaca*, *Viva Jalisco*, *Fogata norteña*, *Sones de Guerrero*, *Danza Xochipitzahuatl*, *Danza del venado* y *Fiesta jarocha*. El director y coreógrafo era Héctor Fink; coordinador, Sergio Ramos; asesores musicales, Daniel García Blanco y Zacarías Segura Salinas; técnico de sonido, José Refugio de la Rosa; encargados del vestuario, Sotero Martínez y Socorro Maya.

Las bailarinas eran Elizabeth Baeza, Hortensia Barbachano, Auda de los Cobos, Luz Armida Espinoza Hernández, Rosa María Fernández Barreiro, María Teresa Fuentes Rodríguez, Beatriz Garfias de Gives, Guadalupe Hernández, Rosa León, Alma Balbina López Rodríguez, Edna Marroquí, Dolores Montiel, María Lilia Ortiz García, Liliana Reyes Salcedo, María de los Ángeles Rodríguez G. y Carmen Valdobinos López. Los bailarines, José Luis Calderón Ríos, Roberto Cruz, Ramón Domínguez, Julio Franco, Pablo Luis Gascón Cañil, Sergio Heros, Marco Antonio Izquierdo Kuntz,

---

[1527] Nota de pie de foto en *Diario de México*, México, 29 de noviembre de 1971.
[1528] "Festival de danza en el Ángela Peralta", en *El Nacional*, México, 22 de enero de 1972.
[1529] Programa de mano de *Así es México*. *Sus trajes, su música y sus bailes*, Centro Social Popular José María Morelos y Pavón, delegación Miguel Hidalgo, México, 25 de julio de 1972.
[1530] Programa de mano de *Así es México*. *Sus trajes, su música y sus bailes*, Gimnasio de la Unidad Vecinal 7, colonia San Juan de Aragón, delegación Gustavo A. Madero, México, 29 de octubre de 1972.
[1531] Imelda Tinoco, "México mágico, a partir de hoy en el Museo de la Ciudad", en *Excélsior*, México, 12 de julio de 1974.

Jorge Loyola G., Leopoldo Luna Castro, Marco Antonio Llanes, Roberto Morales Díaz, Mario Alberto Ponce, Roberto Rivas G., Sergio Vargas, Refugio Vázquez Briseño y Roberto Vidaña García.[1532]

**2. Danza folclórica**

La Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, al mando de Juan José Durán García, desplegó una intensa labor de difusión artística, comprendida la difusión masiva de la danza en la ciudad de México. En enero de 1971 presentó una muestra de música y danza procedente de las "más recónditas regiones" de Oaxaca, en la cual actuaron, entre otros, el cantante Jorge de Crespo y el Ballet de la Dirección Número 1 de la SEP, con coreografía de Óscar Herrera.[1533]

En marzo de 1971 la Dirección organizó el I Concurso de Danzas Populares Mexicanas, en el que participaron más de veinte grupos. Aunque el concurso sólo convocó a grupos de la ciudad de México, los de provincia y los ballets infantiles pidieron ser incorporados, por lo que se planteó un futuro Concurso Nacional de Danzas Populares Mexicanas y otro específico para compañías infantiles.[1534]

Se presentaron en el Teatro al Aire Libre Ángela Peralta el Grupo Iyolmacehuayotl de la Escuela Nacional de Educación Física, dirigido por Federico Vidales; el Conjunto Folklórico Mexicano de la Dirección General Número 1 de Educación Primaria en el Distrito Federal, dirigido por Miguel Ángel Manzanilla y coreografía de Óscar Luis Herrera; los grupos juveniles del Centro Social Popular José María Morelos y Pavón, dirigidos por Ramón Vázquez y Lucio Anaya; el Grupo Folklórico del Club Cultural de Hacienda Número 2, y el Número 1, dirigido por Alberto Loyola Toledano; el Grupo Folklórico Choc-Bitum; el Grupo Folklórico Anahuacalli; el Grupo de Danza Popular Mexicana Independencia, dirigido por Jesús H. Navarrate Arias (también maestro de la escuela Las Palomas de San Jerónimo);[1535] el Grupo Folklórico Estudiantil Universitario; Baile Azteca Xochiquetzal; el Grupo Folklórico Koyán, dirigido por Francisco Bravo Puebla; el Grupo Folklórico Citlali; el Grupo Folklórico Mixteca Yucunama; el Grupo Folklórico Yolomecatl; el Grupo Folklórico Xochitláhuac; el Conjunto Folklórico Tarasco, dirigido por Rafael Vega España; el Grupo Folklórico Macuilxóchitl; el Grupo Folklórico Xihualteco; el Grupo Folklórico Netzea UNAM; el Grupo Folklórico Cejuma, dirigido por José Antonio Velasco Ibarra;[1536] el Grupo de Danza ESFIF, dirigido

[1532] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 565-566.
[1533] "Danzas oaxaqueñas en el Teatro del Bosque", en *Cine Mundial*, México, 31 de enero de 1971, p. 16.
[1534] "Entusiasma el certamen de danzas populares", en *El Día*, México, 12 de marzo de 1971.
[1535] "Dos nuevos conjuntos en el Concurso de Danzas Populares", en *El Día*, México, 18 de junio de 1971.
[1536] "Se inscriben veinte grupos en el jubileo de danza", México, 23 de marzo de 1971.

por Fernando Peña Carreón,[1537] y el Conjunto Folklórico del IMSS, dirigido por Rodolfo Múzquiz. Además participaron, fuera de concurso, la Escuela Secundaria Federal Isidro Fabela del estado de México y la Universidad de San Luis Potosí, conjunto dirigido por Juan Antonio Armendáriz, que era campeón de huapango y ganador del Concurso Nacional de Danza del INBA en 1969.[1538]

El I Concurso de Danzas Populares Mexicanas se inició el 28 de marzo de 1971; los catorce domingos siguientes se presentaron los grupos por parejas. En la primera función hubo cerca de cinco mil asistentes, quienes aplaudieron al grupo potosino;[1539] en las siguientes nunca declinó el gran interés del público.

En la clausura estuvo Esther Zuno, "enterada y conocedora" de las funciones del I Concurso; dijo que "esencialmente había ido a ver los bailables de Tamaulipas" (presentados por el Grupo de Danza Popular Mexicana Independencia, con *Fiesta tamaulipeca*). Aseguró que "se promoverá a todos los niveles los festivales en los que se pongan de relieve las costumbres y manifestaciones artísticas nacionales", por medio de las dependencias públicas. Por su parte, el director de Acción Cultural se comprometió a que el Teatro Ángela Peralta se dedicara exclusivamente a la danza tradicional; agradeció a Zuno su presencia llamándola "sencilla dama que junto con el puebo" había presenciado el Concurso y "que se ha preocupado siempre, y ahora con más entrega y mayor corazón, a preservar las más puras tradiciones mexicanas". A su llegada y partida Zuno recibió "entusiastas" aplausos de los espectadores; durante la función, "pese a la pertinaz lluvia, se mantuvo cubierta con un modesto sobretodo de nylon que le proporcionaron entre el público, ya que había rechazado las sombrillas que se le habían ofrecido antes". En todo momento la acompañaron Durán, además de Norberto Treviño Zapata, delegado de Miguel Hidalgo; Griselda Álvarez, directora de Servicios y Prestaciones Sociales del IMSS; Héctor Fink, director de la Escuela de Danza de Acción Cultural y Social del DDF y ex colaborador en Las Palomas de San Jerónimo, y los integrantes del jurado.[1540]

Éstos eran Josefina Lavalle, Xóchitl Medina, Rosa Reyna, Carmen Muñoz y Daniel García Blanco, quienes hicieron recomendaciones a los grupos participantes. En la premiación, el 11 de julio, dieron a conocer un documento (fechado el día 6) en el que afirmaron: "Se advierte en lo general un progresivo deterioro de la autenticidad de los aspectos de vestuario, coreografía, ritmos, actitudes, música y estilo" y una "falta de conocimiento acerca de las pautas culturales y ambientales que dan

[1537] "Continúa el maratónico concurso de danzas populares mexicanas", en *El Día*, México, 11 de junio de 1971.
[1538] "Se inicia el concurso de Danza Popular", en *Novedades*, México, 23 de marzo de 1971.
[1539] "Se inauguró ayer en el Teatro Ángela Peralta el Primer Concurso de Danzas Populares Mexicanas", en *El Nacional*, México, 29 de marzo de 1971.
[1540] "Terminó el Concurso de Danzas Populares", en *El Día*, México, 29 de junio de 1971.

origen a las expresiones artísticas que sustentan las características y los estilos". Con el fin de dar solución a lo anterior, el jurado recomendaba a las instituciones oficiales el estudio serio de las manifestaciones artísticas para mantener su pureza; evitar el "empirismo y la carencia de responsabilidad profesional"; capacitar maestros, directores y coreógrafos con informantes, y luchar por la creación del centro nacional de protección, rescate, investigación e información de la danza mexicana.

El jurado otorgó los siguientes premios: mención al bailarín de *Danza de concheros* del Grupo Folklórico Xochitláhuac; mención a Wilbert Santiago por su investigación sobre el Carnaval Otomí de El Zapote, Veracruz; medalla al grupo de la Escuela Secundaria Federal Isidro Fabela, de ciudad López Mateos, estado de México, por su calidad; premio y diploma al vestuario de *La culebra* de Tlaxcala a cargo del Conjunto Folklórico del IMSS; premio de mil pesos al conjunto acompañante de la *Danza de concheros* en el Grupo Macuilxóchitl; mil pesos y diploma al director del Conjunto Folklórico Mexicano de la Dirección General Número 1 de Educación Primaria en el D.F., Miguel Ángel Manzanilla, y mención especial al coreógrafo Óscar Luis Herrera; cinco mil pesos al Grupo Folklórico Koyán y diploma a sus elementos por tercer lugar; diez mil pesos al Grupo de Danza Popular Mexicana Independencia y diploma a cada elemento por segundo lugar, y quince mil pesos al Conjunto Folklórico Mexicano de la Dirección General Número 1 de Educación Primaria en el D.F. y diploma a cada elemento por primer lugar.[1541]

La encargada de entregar los premios en el Ángela Peralta fue María Esther Zuno, acompañada de la esposa del regente Octavio Sentíes, Carmen E. de Sentíes, recientemente nombrado, luego de la matanza del 11 de junio y la destitución del anterior regente, Alfonso Martínez Domínguez; la esposa del gobernador de Oaxaca, Marta A. de Gómez Sandoval; del director de Acción Social y Cultural y otros funcionarios del DDF. En la premiación bailó el Grupo de Danza de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, acompañado por la Banda de Música de la misma entidad, dirigidos por Víctor Vázquez y Diego Innes, respectivamente.[1542]

A partir de entonces el Teatro Ángela Peralta se convirtió en el "templo nacional del arte folclórico";[1543] todos los domingos programaba a grupos del género. Sin embargo, las actividades de Acción Cultural y Social se extendieron a otros foros, como la isleta del Bosque de Chapultepec, que

[1541] "Declaración del jurado del Festival de Danzas", en *El Día*, México, 12 de julio de 1971.
[1542] "La primera dama hizo entrega de los premios de Danzas Populares", en *El Heraldo de México*, México, 12 de julio de 1971.
[1543] "Festival de danza en el Ángela Peralta", en *El Nacional*, México, 22 de enero de 1972.

permanentemente presentó espectáculos populares gratuitos los domingos; otro más fue el Teatro al Aire Libre Agustín Lara de la Alameda Central, que a partir de 1972, "por instrucciones del regente Octavio Sentíes" celebró los Festivales Folklóricos de Invierno; y todos los foros alternativos que se utilizaron en las delegaciones, entre una multiplicidad de ellos, el Jardín Hidalgo y Jardín Xicoténcatl de la delegación Coyoacán, la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, el Centro Deportivo Cultural Tepito de la delegación Cuauhtémoc, el Teatro al Aire Libre de la Casa de la Cultura en Tepepan de la delegación Xochimilco, y la Plaza de Santa Veracruz y el Teatro Antonio Caso de la delegación Cuauhtémoc.

En dichos espacios se organizaban funciones, concursos y espectáculos, como los "Festivales Populares Gratuitos", y a partir de 1974, el programa "Arte en las Delegaciones", que atraía a un nutrido público.

Esos foros y programas permitieron la participación de numerosos grupos, principalmente de danza folclórica, pero también de clásica (como la CND y el Taller de Danza Espacios), contemporánea (todas las compañías existentes) y otras (como el Ballet Afro Zulu, dirigido por José Muñoz Castillo y María Eugenia Galindo). Constituyeron un espacio para difundir su trabajo y obtener recursos por sus funciones. Entre los participantes, además de los ya mencionados del área folclórica, estuvieron los grupos de la ADM, los danzantes traídos a la ciudad por el FONADAN, el Grupo Hueyitlahuilli y Grupo Infantil Cuacualtzin (dirigidos por Manuel Nava Anguiano),[1544] el Grupo de Danzas Prehispánicas del Ballet Estampas Folklóricas, el Grupo Tlatelolco, el Ballet Mazatl (dirigido por Pablo López), el Grupo Folklórico Infantil Juvenil Oxpanixtli (dirigido por Héctor Soto García),[1545] el Ballet Folklórico Mexicano (dirigido por Mario Mejía y Lilia Ortiz), el Grupo Folklórico Obrero Benito Juárez (dirigido por Miguel A. Cortés) y muchos más.

Además, cada delegación tenía su propio grupo folclórico, incluso promovido por el delegado en funciones, como el Ballet Folklórico de Xochimilco, surgido a instancias del delegado Mariano Velasco Mújica y dirigido por Roberto Martínez Galicia, con un alto número de bailarines.[1546] Esos

[1544] En septiembre de 1973 se fundó el Grupo de Danza Folklórica de la Escuela Secundaria 37 "Emiliano Zapata", que se convirtió en el Grupo Hueyitlahuilli ("Gran luz"); al año siguiente surgió el Grupo Infantil Cuacualtzin ("Bonito"). Ambos grupos, dirigidos por Nava Anguiano (quien había estudiado en la Escuela del BFM), participaron en concursos y festivales representando a la delegación Milpa Alta. Estaban compuestos por 42 jóvenes y niños entre 6 y 20 años de edad.
[1545] Este grupo fue fundado en junio de 1973 en Ciudad Nezahualcóyotl con niños de 6 a 14 años de edad. Participó en concursos y festivales infantiles, bajo la dirección y coreografía de Héctor Soto García (quien había estudiado danza en el IMSS), y la realización del vestuario, a cargo de Esperanza Garciacano de Soto.
[1546] Los integrantes de este grupo eran, en 1976: Adriana Ávila, Teresa Cortés, Isaura Castro, Verónica Escobedo, Irma Gutiérrez, Guadalupe Martínez, Mercedes Miranda, Patricia Origüela, Verónica Sánchez, Roxana Yanelli, Lourdes Castillo, Rosalinda Martínez, Javier Flores, Jaime Olivares, Miguel Ángel Rosete, Marcelo Ruiz, Raúl García, Rosalinda

conjuntos organizaban concursos entre sí, como el de 1975, Interdelegacional de Danza y Baile Regional, en cuya final tomaron parte el Grupo Ximalli de Benito Juárez, el Grupo Itandehuid de Gustavo A. Madero, el Grupo Olman de Miguel Hidalgo, el Grupo Folklórico de Xochimilco de dicha delegación y el Grupo Xochiquetzal de Cuauhtémoc.[1547]

### 3. Un nuevo escenario: el Teatro de la Ciudad

En 1912 se inauguró en las calles de Donceles del centro de la ciudad el Teatro Xicoténcatl, que se vio afectado por la Cámara de Diputados, instalada en esos años a muy corta distancia. Fue adquirido por la famosa "Emperatriz de la opereta", Esperanza Iris, que lo bautizó con su nombre y lo reinauguró en 1918, con la asistencia del presidente Venustiano Carranza.

En los años setenta el DDF adquirió el teatro, precisamente cuando el BNM y sus integrantes solicitaron que se les otorgara; la remodelación estuvo a cargo de la Dirección General de Obras Públicas en coordinación con la Dirección General de Servicios Sociales. Gracias a ello, el equipo técnico y de iluminación se modernizó y la sala se amplió a 1908 localidades. Respetando la fachada y decoración original del inmueble, se construyeron cinco pisos de camerinos y una torre de tramoya, anexos.

Según las autoridades del DDF, durante el sexenio echeverrista dicho Departamento impulsó la "revitalización" de diversas zonas de la ciudad, que abarcaban el primer cuadro y los poblados más alejados. Como parte de ello se instrumentaron programas artístico-culturales y recreativos que se llevaron a cabo "en forma cuidadosa y sostenida, logrando cambios de mentalidad muy beneficiosa y saludable hasta en los más apartados lugares del área metropolitana".

Los participantes de esos programas vieron la necesidad de contar con un teatro que les permitiera mostrar su trabajo en las condiciones idóneas, además de servir como espacio para los ensayos de actos al aire libre. Ésa era la función que el DDF le deparaba al nuevo escenario, el Teatro de la Ciudad, que permitiría "rehabilitar la vida y la imagen cultural" de la ciudad, realizar temporadas de las artes escénicas y convertirse en un "centro de cultura al servicio de la ciudad".[1548]

---

Bello, Isabel Bárcena, Patricia Mena, Patricia Ortiz, Jaime López, José Luis Pérez, Francisco Pérez, Juan M. Rosete, Ángela Corona, Lourdes Esteva, Carolina Esteva, Dolores Hernández, Silvia Pérez, Laura Pérez, Elizabeth Pérez, Fernando Guerrero, Juan García, Miguel Ángel Cortés, Alfonso González, Rafael López y Óscar Ramírez.

[1547] Programa de mano Festivales Populares Gratuitos, Plaza Santa Veracruz en delegación Cuauhtémoc, Coordinación de Servicios Sociales DDF, México, 6 y 7 de diciembre de 1975.

[1548] Programa de mano de la reinauguración del Teatro de la Ciudad, Teatro de la Ciudad-Dirección General de Servicios Sociales del DDF, México, 29 de noviembre de 1976.

La reinaguración oficial del Teatro de la Ciudad se llevó a cabo dos días antes del cambio de gobierno, el 29 de noviembre de 1976. Participaron cinco grupos artísticos, la Orquesta Típica de la Ciudad de México, dirigida por Jesús Galarza Acosta, y el Coro de la Ciudad de México, por Eduardo del Campo, que presentaron un *Popurrí ranchero*, *Las palomas* y *Guadalajara*, todas con arreglos musicales de Félix Santana. Siguió en el programa la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana de la Academia de la Danza Mexicana del INBA, dirigida por Josefina Lavalle, con la exitosa obra de Waldeen, *La Coronela*. Luego el Grupo de Poesía Coral de la Sección 12 del SNTE "Jaime Torres Bodet", proveniente de la ciudad de Durango, dirigido por Víctor Manuel Morales, que ofreció *Amalgama poética de civilización y solidaridad*. El último grupo fue la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por el subdirector titular, Virgilio Ovalle Pérez, con *Sinfonía india* de Carlos Chávez.[1549]

---

[1549] *Ibidem*.

## XVII. Otras instituciones y foros para la danza

Un foro más que se abrió para la danza folclórica fue el Polyforum Siqueiros, cuya compañía permanente fue, de 1974 a 1976, el Ballet México Folklórico, fundado y dirigido por Artemisa Barrios en 1958.[1550] Lo integraban veinte bailarines, seis voces corales y 18 músicos; su espectáculo reunía danza, canto, pantomima y diálogos, por lo que recibió diversas críticas. Barrios, la coreógrafa y compositora de las canciones, defendió su propuesta porque consideraba que presentaba "una idea más completa" del folclor original y que, junto con la pantomima, se ayudaba a "redondear la historia".[1551]

Un cronista escribió que el espectáculo era alegre, técnicamente preciso, imaginativo y con acertadas coreografías, pero las "dramatizaciones" eran un desacierto por su falta de fuerza emotiva y su contenido, que no expresaba convincentemente "el carácter del mexicano".[1552]

Para Barrios el folclor nacía del pueblo, era heredado generación tras generación; todo lo demás era "espectáculo", aun si se basaba en lo original. Podía conservarse "pura" la "raíz", el origen de las danzas y los bailes, pero a partir de un zapateo, por ejemplo, "que tiene una forma de hacerse", era posible hacer variaciones para las coreografías. "Así como esos bailes fueron hechos por personas que llevan dentro un sentido del ritmo y de la vida, que se refleja en sus danzas, así nosotros, que tomamos esas formas, ponemos nuestro propio sentir al recrearlos". Reconoció que algunos coreógrafos "abusaban" de su imaginación y destruían la raíz original: "no se trata de eso sino de crear un nuevo folclor pero sin tocar sus raíces". Así definía su trabajo, basado en el folclor y recreado artísticamente.[1553]

Además del DDF, las instituciones oficiales con participación muy activa en la difusión cultural y un amplio trabajo para público popular y masivo fueron el ISSSTE, por medio del Departamento de Fomento Cultural de la Subdirección de Acción Cultural; el IMSS, con sus numerosos teatros en todo el país, una escuela y su Ballet Folklórico, que hizo giras

[1550] Programa de mano del Ballet México Folklórico y Grupo de Música Folklórica Latinoamericana Quinto Sol, Arte y Recreación para Todos, Teatro Pedro Infante, delegación Venustiano Carranza, México, 15 de enero de 1978.
[1551] Artemisa Barrios en Patricia Cardona, "Artemisa Barrios. El folklore nace del pueblo; fuera de él deja de existir", en *El Día*, México, 26 de febrero de 1975.
[1552] "El folklore trasplantado al escenario", en *El Día*, México, 4 de marzo de 1975.
[1553] Artemisa Barrios en Patricia Cardona, "Artemisa Barrios. El folklore nace del pueblo…", *op. cit*.

internacionales,[1554] y el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJUVE), también con su propio grupo, que organizaba importantes concursos nacionales.[1555]

Mención especial merecen la UNAM y el IPN, con sus muy activos departamentos de Difusión Cultural, así como sus grupos, talleres, seminarios y foros abiertos a toda clase de espectáculos, en un "clima de libertad".[1556] Con las actividades constantes que programaban ambas instituciones, especialmente la UNAM con los grupos que subsidiaba, se abrió "una puerta muy importante" al público estudiantil,[1557] que acudía a las funciones y llegó a entablar un contacto directo con la danza, que se convirtió en parte de la vida cotidiana de la comunidad universitaria.[1558]

Otro foro que se conservó abierto fue el Teatro Casa de la Paz; aunque no con el impacto que había tenido el sexenio anterior, sí siguió dando espacio a numerosos grupos. Tanto este teatro como los promovidos por el ISSSTE, IMSS e INJUVE dieron cabida a grupos dancísticos como el Conjunto Folklórico Magisterial, el Grupo de Danza Folklórica Iztapalapa (dirigido por Irma de Hernández y Nicolás Alvarado), el Grupo Experimental de Danza y Baile Tradicional Mexicano Yoztaltepetl (coordinado por Tomás Arismendi), el Grupo Folklórico Cuauhtémoc (dirigido por Laura Cisneros y Joel Castañeda), Grupo Xochiquetzal (dirigido por Ana María Garza y Adams) y el Grupo Folklórico Atencihuatl (dirigido por Vicente Cedillo Montes), además de los mencionados en el apartado anterior y muchos más.

---

[1554] Una de esas giras fue en agosto de 1972. El Ballet Folklórico del IMSS asistió con sus 30 elementos en representación de México al II Festival Internacional de Danzas Folklóricas, en Arequipa, Perú. En "Entusiasmo en Perú por el Festival de Danzas", en *La Prensa*, México, 15 de agosto de 1972, p. 38.

[1555] Un ejemplo de esos concursos fue el de finales de 1971: el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana organizó la Confrontación Nacional de Danza, dentro de su V Miniolimpiada Cultural. Participaron 23 grupos folclóricos de provincia y la ciudad de México, como los conjuntos de las escuelas primarias Teziutlán del D.F.; grupo representativo del ISSSTE, escuela Estado de Yucatán (del D.F.), Ballet Juvenil Satélite del estado de México, la Escuela 1 de Mayo y la Escuela J. M. Muñiz, de Saltillo. En "Confrontación Nacional de la Danza, hoy", en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1971. Otro ejemplo fue el concurso local de danza folclórica del INJUVE, celebrado en octubre de 1975 en la explanada del Deportivo Guelatao. Los ganadores participarían en los Concursos Nacionales del INJUVE en la rama de "baile regional". El primer lugar fue para el grupo Olmán, dirigido por Domingo Fragoso; el segundo para Semblanzas de México y el tercero para Oxpanixtli. Los tres competirían contra los otros ganadores locales de los estados en noviembre. En "Se efectuó ayer el concurso local de baile regional del INJUVE", en *El Nacional*, México, 28 de octubre de 1975, p. 12-A.

[1556] Manuel Blanco, "Con el Taller Coreográfico. Sí hay público para la danza", *op. cit.*, p. 5.

[1557] Busi Cortés, "Si Isadora Duncan resucitara en México", en *Novedades*, México, 19 de febrero de 1972.

[1558] En la UNAM había varios grupos, además del Taller Coreográfico y el Ballet Folklórico de la UNAM, como el Folklórico de la Casa del Lago, fundado en mayo de 1971 bajo la dirección de Luciana Marisela Galán Herrera, que daba funciones populares en su sede y realizó un viaje a Jichitepec, Oaxaca, el mismo año. Otro, dirigido por Amparo García y formado por 32 estudiantes, era el Ballet Folklórico Xichicuicatl de la UNAM, que en julio de 1971 actuó en Reynosa como parte de los festejos de la VI Feria y Exposición Ganadera, Agrícola, Industrial y Artesanal. También el Ballet Folklórico General de Danza de la Escuela Nacional Preparatoria, fundado en 1972 por Graciela Reyes de Ruiz y formado por estudiantes de todas las ENP de la UNAM; en 1975 hizo giras por Estados Unidos, Guatemala y Puerto Rico, patrocinadas por empresas privadas, y en octubre de ese año viajó a Acapulco a trabajar en el Hotel Princess durante los fines de semana. Uno más era el Ballet Folklórico VINICUBI, que a mediados de la década tenía importante presencia.

Otra organización que impulsó la danza folclórica fue el sindicato petrolero, que por medio de su compañía, el Ballet Folklórico Anáhuac, organizó festivales como el del Año Internacional de la Mujer en el Teatro Tepeyac del IMSS, en septiembre de 1975.[1559]

La SEP y el sindicato de maestros también llevaron a cabo una importante labor de enseñanza y difusión dancísticas, como la del Club de Danza de la Escuela Técnica Industrial número 88 (encabezado por Ada Arroyo), la presentación de los grupos folclóricos de las diferentes secciones del SNTE y del representativo de éste, la Compañía Mexicana de Danza Folklórica (dirigida por Enrique Bobadilla Arana y Ana María Garza y Adams).

Uno de los principales proyectos de la SEP fue el encabezado por Nieves Paniagua y Roberto Vallejo; en 1974, ya aprobado por las autoridades, fundaron el Grupo Folklórico de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, además de desempeñar un intenso trabajo de promoción artística.

Desde la SEP también se promovieron espectáculos, como el del PBA en febrero de 1972, "por acuerdo" del secretario Bravo Ahuja: la fiesta zapoteca "Bani Stui Gulai" ("Repetición de la antigüedad"); posteriormente se dio en dos funciones gratuitas para alumnos de las escuelas primarias del D.F.[1560]

También la SEP, junto con otras instituciones gubernamentales, apoyó la creación del ballet de masas *Al filo del alba*, con el que Waldeen retomó su trabajo coreográfico. Se estrenó el 8 de agosto de 1975 en el Centro Cultural y de Convenciones de Acapulco, durante el I Congreso Internacional de Educadores del Tercer Mundo. Participaron numerosos coreógrafos, actores, bailarines y estudiantes de la ADM, además de 400 alumnos del Instituto Mexicano de Amparo a la Niñez y de los albergues "Margarita Maza de Juárez" y "La Cascada", dependientes del DDF.

Los créditos de la obra fueron: Waldeen, encargada de la dirección coreográfica y argumento; José Antonio Alcaraz, de música y dirección de coros; Rodolfo Valencia, director de teatro; Nellie Happee, Tulio de la Rosa y Roseyra Marenco, coreógrafos colaboradores; Lucero Binnquist, Adriana Siqueiros, Esperanza Gómez y Sonia Ornelas, entrenadoras coreográficas; Damián, diseños de vestuario y utilería; Asa Zatz, dirección luminotécnica; Tomás Ceballos, producción; Alyne Phroudomm y Eduardo Cassab, ayudantes de dirección. El reparto lo componían las bailarinas solistas Lucero Binnquist, Roseyra Marenco, Isabel Estañol, Haydée Maldonado, Esperanza Gómez, Sonia

[1559] Programa de mano del II Festival Artístico Petrolero, Ballet Folklórico Anáhuac, Teatro Tepeyac del IMSS, México, 29 de septiembre de 1975.
[1560] "Fiesta zapoteca en Bellas Artes el 12 de febrero", en *Cine Mundial*, México, 21 de enero de 1972.

Ornelas, Ruth Luna, Tita Mendoza y Alyne Davidoff; los bailarines solistas Jorge Cano, Noé Alvarado, Roberto Sánchez, Marco Aurelio García, George Roussis, Gilberto Ruiz, Héctor Salcedo, Kléber García, Sergio Vicencio Morales y alumnos de la ADM; los actores principales Eduardo Cassab, Jorge Santoyo, Nicolás Núñez, Alfredo Dávila, Gonzalo Lora y Evaristo Liciaga. La narración de textos estuvo a cargo de Silvia Mariscal y Claudio Obregón; la coordinación general del espectáculo, de Rosa Luz Alegría; las instituciones participantes, SEP, Secretaría de la Presidencia, DDF, INBA, Instituto Nacional de Protección a la Infancia, Instituto de Amparo a la Niñez, CONASUPO, Cooperativa de Vestuario y Equipo y el gobierno del estado de Guerrero.[1561]

La Cámara de Diputados promovió en noviembre de 1972 la actuación en el Auditorio Nacional del grupo Maestros del Folklore Michoacano (ganador del Concurso Nacional de Danza del INBA en 1967). Con el repertorio *Canto indígena purépecha*, *Pirecua* y *Danza de Uach Uarareicha*, dieron un par de funciones auspiciadas por las comisiones de Acción Social y Artesanías de la Cámara; los fondos reunidos se destinaron a la construcción de la Escuela de Artesanías en Uruapan.[1562] Ese mismo grupo regresó en agosto de 1973, dirigido por Arturo Macías, para presentar en el PBA el programa *Fiesta michoacana*.[1563]

Otra institución que promovió la danza fue la Procuraduría General de la República, gracias a la participación de la esposa de su titular, Amparo Fernández, y de Hilda Martha Ibarra Aguilera, directora del Centro Femenil de Rehabilitación Social de Santa Martha Acatitla (antes Cárcel de Mujeres). Se utilizaba la danza para la rehabilitación "física y mental de las internas" y como "nueva terapia" para liberarlas de "complejos, frustraciones y tensiones que provoca el encierro". Este trabajo estaba encomendado a Polo Rojas, bailarín egresado de la ADM y coreógrafo de "danzas prehispánicas", quien promovía en ese reclusorio un grupo formado por 25 internas, todas norteamericanas, salvo una argentina y cuatro mexicanas, entre 18 y 65 años de edad. En noviembre de 1975 la directora del penal permitió en dos ocasiones que las reclusas salieran a dar funciones,[1564] en Coyoacán y en el Auditorio de la Procuraduría General de Justicia del D.F., donde obtuvieron el reconocimiento del procurador local, Horacio Castellanos Coutiño.[1565] En diciembre dieron una función a beneficio de los presos liberados, en la lujosa casa de Pituka de Foronda; custodiadas por 18

[1561] Programa de mano del ballet masivo *Al filo del alba*, I Congreso Internacional de Educadores del Tercer Mundo, Salón Teotihuacan del Centro Cultural y de Convenciones de Acapulco, 8 de agosto de 1975.
[1562] "Los Maestros del Folklore se presentan", en *Novedades*, México, 11 de noviembre de 1972, p. 3.
[1563] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 557.
[1564] Giovanni Greco, "Éxito del Ballet de las Internas del Centro de Rehabilitación Social", en *La Prensa*, México, 13 de noviembre de 1975, p. 39.
[1565] "Próximo objetivo actuar en Bellas Artes", en *El Día*, México, 14 de noviembre de 1975, p. 6-E.

policías las "bellas artistas *amateurs*" fueron ovacionadas y se difundió la posibilidad de que muy pronto actuaran en el PBA.[1566]

En octubre de 1976 ese grupo, con el nombre de La mansión del canto y la danza, estaba formado por 22 norteamericanas que participaban en el espectáculo de Polo Rojas. Para esas fechas las reclusas habían cumplido sus penas o se les habían acortado por buen comportamiento, y la cadena de televisión estadounidense NBC estaba interesada en grabar un documental sobre su proceso de rehabilitación con la danza. Rojas declaró en la ocasión que aunque las mujeres regresaran a su país, se reunirían de nuevo en Chicago, gracias al apoyo ofrecido por Florencio Yescas, coreógrafo mexicano residente en esa ciudad que daba funciones en universidades estadounidenses.[1567]

No sólo las instituciones oficiales tenían su grupo de danza folclórica, sino también las privadas, por ejemplo los bancos, que desplegaron sus actividades en los diversos foros de la ciudad. Además, los danzantes autóctonos realizaban sus propios rituales y ceremonias, como la del *Fuego nuevo*, que en diciembre de 1976 fue celebrada por veinte conjuntos en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.[1568]

---

[1566] León de Quezada, "Prisión y teatro. Extranjeras encarceladas laboran de actrices", en *Cine Mundial*, México, 14 de diciembre de 1975, p. 15-C.
[1567] Roberto Ramírez S., "Danza, canto y rehabilitación. Filmarán un documental para televisión sobre un grupo de 22 bailarinas reclusas", en *Excélsior*, México, 25 de octubre de 1976, p. 3.
[1568] "Ritual con El Príncipe Azteca. Veinte conjuntos de danzas autóctonas en el espectáculo *Fuego nuevo*", en *Excélsior*, México, 17 de noviembre de 1976.

**XVIII. Academia de la Danza Mexicana y Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana**

En los años setenta artistas, cronistas y autoridades cuestionaban constantemente a la Academia de la Danza Mexicana, porque pensaban que no cumplía cabalmente con el objetivo de formar artistas de la danza. La opinión de Guillermina Bravo y Lin Durán, ya referida, es una muestra, o la de Jaime Labastida, quien en 1975 afirmó que mientras que la danza se renovaba y los coreógrafos comprendían en la práctica que "deben partir de conceptos globales y unitarios, que otorguen unidad, como espectáculo, a la danza", las escuelas eran deficientes. Necesariamente se refería a la ADM, la principal institución de educación dancística, además dependiente del INBA y de nivel profesional. Labastida agrgegó que

todavía padecemos en las escuelas de danza no sólo técnicas viejas, sino, lo que es tanto o más grave, la carencia de un concepto fundamental y unitario de la danza. Parece que se partiera de la idea de que el único propósito fuera hacer bailarines, según el caso, bajo una técnica clásica o bajo una moderna. Pero, a mi entender, el problema debiera ser contemplado con una óptica distinta. Pues no se trata, tan sólo, de entrenar bailarines como se entrenan atletas, sino de pensar en la danza como un todo. Las clases de coreografía no se imparten y cuando abandonan las escuelas y las academias, los bailarines se ven obligados a resolver, por su propia cuenta y a veces como si fueran autodidactas, problemas técnicos que debieran haber sido objeto de sus estudios profesionales. Y es que, digámoslo una vez más, el problema básico es el del concepto que se tenga de la danza, en el sentido del dominio del espacio escénico, para poder crear. No se trata, en modo alguno, por supuesto, de repetir fórmulas, sino de renovar y de crear. Pero cuando, en ocasiones, no se sabe siquiera dividir el espacio escénico, cuando no se sabe iluminarlo, difícilmente se podrá plantear una revolución valedera y fundada.[1569]

En su texto mencionó problemas de las disciplinas formativas, los conocimientos obligados de los bailarines y coreógrafos en el ámbito técnico teatral y el concepto que impulsaba a las nuevas compañías, como Expansión 7, con la que el poeta colaboraba. Sin embargo, sus juicios no eran totalmente justos, pues en la ADM sí se cubrían los estudios y talleres de coreografía, encabezados por Bodil Genkel; se renovaban las técnicas y se impartían en forma "integral", y había un interés permanente por dar a los estudiantes prácticas escénicas por medio de funciones, incluso, de grupos profesionales. Ello no bastaba; en el interior de la ADM, con una postura autocrítica constante, se discutían y revisaban los objetivos de la escuela, planes de estudio, grupos representativos, técnicas, metodologías, cuerpo docente, reconocimiento oficial de estudios y otros aspectos, lo que demuestra que la escuela no consideraba que su proyecto estuviera acabado.

[1569] Jaime Labastida, *op. cit.*

Aunado a ese proceso interno, la reforma educativa impulsada por Bravo Ahuja y Echeverría entró en el INBA y sus escuelas.

**1. La reforma educativa y la ADM**

En el sexenio echeverrista, por medio de la SEP el régimen impuso una reforma educativa, que afectó a todas las instituciones de enseñanza del país, de manera especial, las dedicadas a la enseñanza artística. Los fines que perseguía esta reforma, según sus postulados, eran democratizar y modernizar la educación introduciendo elementos de la tecnología educativa. Esto se tradujo en numerosas transformaciones y en la implantación de nuevas teorías y procesos; algunos de ellos tuvieron directa repercusión en el campo de la educación dancística profesional: la elaboración de planes y programas de estudio, el otorgamiento de títulos con reconocimiento oficial a diversos tipos de estudios y el planteamiento de que la investigación y la experimentación eran fundamentales para llegar a conocimientos significativos. Estas modificaciones en la concepción del proceso de enseñanza-aprendizaje le abrieron posibilidades inéditas a la educación artística.

Para la danza, a principios de 1971 con "cierta urgencia" la Subdirección General del Instituto y la Asesoría Técnica de la Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar de la SEP pidieron que los especialistas elaboraran propuestas sobre la reforma. Clementina Otero de Barrios, entonces jefa del Departamento de Danza, envió esa instrucción a la ADM,[1570] y se formó la Comisión para la Reforma Educativa de la escuela. Inicialmente sus integrantes fueron Guillermina Bravo, Ana Mérida, Bodil Genkel, Nieves Paniagua (directora de la ADM en esos momentos), Carmen Muñoz (subdirectora de la ADM), Antonia Torres, Guillermo Noriega, Xóchitl Medina, Josefina Lavalle y, por los alumnos, Amparo Sevilla y Celia Valeria Rodríguez Mireles. Poco después dejaron la Comisión Mérida y Bravo, quien expresó, según documento de la ADM, que "su aportación presentada debería tomarse en cuenta íntegramente o bien ella no continuaría dentro de esa Comisión".[1571] Esto condujo a las duras declaraciones que Bravo y Lin Durán hicieron en septiembre de 1971 contra la ADM, cuando el BNM formó su Seminario de Danza Contemporánea y

[1570] La solicitud se hizo de inmediato, como puede verse en el oficio enviado por Clementina Otero a Rosa Reyna el 13 de marzo de 1971 (Archivo CENIDI Danza, INBA, México): "El Departamento de Danza se dirige a usted con el atento encargo de que se sirva colaborar con nosotros y proporcionar, a la mayor brevedad, un escrito en el que figuren aquellos puntos de vista y conceptos que, a su entender, deberían constituir reformas educativas dentro de las carreras que imparte nuestra ADM".

[1571] Reforma educativa, documento enviado por la ADM al Consejo Nacional Técnico de la Educación, anexo al oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, a Gilberto Sánchez Azuara, asesor pedagógico de la Subdirección General del INBA, México, 25 de noviembre de 1976.

Experimentación Coreográfica, dentro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, y así echó a andar su propuesta.

En noviembre de 1971 la Escuela de Arte Teatral del INBA concluyó la revisión de su plan de estudios y al modificarlo se convirtió en la Escuela Nacional de Arte Teatral. La ADM también estaba en el proceso final de elaboración de los nuevos planes, pero faltaba la revisión de la terminología del ballet, según una nota periodística. Ambas escuelas daban los "primeros resultados de los estudios iniciados por el INBA [entonces a cargo de Miguel Bueno] con el fin de contribuir a la reforma educativa en el área de las bellas artes. La dirección del INBA estima de primerísima importancia el desarrollo de estos trabajos de índole pedagógica".[1572]

En septiembre de 1971, en la apertura de cursos, se anunció que la ADM ofrecía las carreras de bailarín de concierto y bailarín de danza folclórica mexicana; de maestro en danza clásica, contemporánea y folclórica, y un curso especial infantil de creatividad. Los cambios debidos a la reforma educativa habían incrementado el número de estudiantes, pues "la comisión para la reforma educativa, formada por expertos en danza y pedagogía, aumentó un año a la carrera de bailarín profesional. Este año más es el de la maestría, a fin de que los titulados obtengan este reconocimiento como bailarines de concierto, de danza mexicana, o maestro de danza clásica, o moderna y folclórica".[1573]

De tal manera, la ADM tenía dos carreras fundamentales, de bailarín de concierto y de danza mexicana. Los egresados de la primera debían estar capacitados para desarrollarse profesionalmente en las especialidades de danza clásica y contemporánea; ahí estribaba sobre todo su "integralidad". La ADM definía como bailarín integral a aquel que reunía "una sólida técnica de la danza clásica tradicional; una sólida técnica de la danza contemporánea; una sólida preparación cultural, y una clara idea de su papel como artista en el mundo actual y en el México contemporáneo" (la posibilidad de "comunicar" y no ser sólo "un monstruo de vanidad"). El bailarín integral era

> un artista cabal, porque puede proyectar al mundo que lo rodea a través del uso completo de su cuerpo y porque es capaz de elegir la forma de expresión y el estilo que es más afín a sus necesidades expresivas. El bailarín integral, al terminar sus estudios dentro de esta Academia, tiene la posibilidad de escoger a cuál compañía ingresar, porque domina las dos técnicas fundamentales de la danza, las comprende y entiende, además, el concepto histórico y social que las hizo nacer. El bailarín integral, finalmente, está mucho más capacitado que ningún otro para desarrollarse como coreógrafo, si así lo desea. Poseyendo el dominio de dos técnicas tendrá a su disposición un número mucho mayor de

[1572] "La Escuela de Arte se convierte en nacional", en *Cine Mundial*, México, 23 de noviembre de 1971.
[1573] "Más alumnos en la ADM", en *El Día*, México, 14 de septiembre de 1971.

movimientos para su creación coreográfica. Es a través de la proyección de nuestra época y la identificación profunda con el mundo que nos rodea, que nos realizamos plenamente como seres humanos y como artistas.[1574]

La concepción no tenía el consenso del cuerpo docente de la ADM; el grupo de maestros de danza clásica pugnaba por instituir una carrera de su especialidad, lo que se resolvería posteriormente, en la coyuntura de la asesoría cubana y del siguiente gobierno.

En lo que se refiere a danza mexicana, desde principios de 1971 había egresado la primera generación de ocho bailarinas, con la maestra Emma Duarte como mentora. El interés de ésta había sido vincular la danza clásica y la folclórica, para lo cual en 1965 Josefina Lavalle (como directora de la ADM) la había enviado a estudiar "los secretos de la danza clásica a una de las escuelas alemanas de mayor prestigio mundial". La nueva generación de egresadas conocía las "técnicas unidas del baile regional y la danza clásica", gracias a la cual habían alcanzado "la mayor plasticidad en sus movimientos y la mejor calidad en su danza".[1575] Este trabajo entrañaba una sistematización de la enseñanza de la danza folclórica, a la que se buscaba dar solidez dentro de la ADM.

Aparte de las carreras que se impartían en la Academia, se siguieron programando los cursos de verano. En 1971 abarcaron clases de danza clásica, moderna y folclórica, notación, música, confección de vestuario, motivación dramática y coreografía.[1576] El 18 de agosto de ese año se clausuraron dichos cursos en el Teatro del Bosque, con la participación de 300 maestros normalistas (algunos provenientes de Estados Unidos), con danzas de Michoacán, Nayarit, Jalisco, Tamaulipas, Campeche y Veracruz. En la función Clementina Otero explicó que el objetivo era "suprimir todos aquellos vicios y mistificaciones que con el tiempo van deformando las danzas autóctonas".[1577]

En octubre de ese año, cuando la ADM participó en la celebración del cincuentenario de la SEP presidido por su titular Víctor Bravo Ahuja,[1578] se anunció que debido a la demanda de los bailarines profesionales de tomar clases de danza permanentes con especialistas, la Academia les abriría cursos en sus instalaciones. Los de ballet serían impartidos por Nelsy Dambre y Michael Reznikof; de danza moderna, por Bodil Genkel y Josefina Lavalle (quien retornaba como maestra a tres años de haber sido destituida de ese empleo y de su puesto como directora), y cursos especiales, por Ana Mérida y

[1574] "El bailarín integral y los objetivos de la ADM", documento anexo al oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, a Gilberto Sánchez Azuara, *op. cit*.
[1575] "Danza clásica y regional. Un sueño que se realiza", en *Iniciativa*, México, 5 de marzo de 1971.
[1576] "Cursos de verano en la Escuela de Danza del INBA", en *Cine Mundial*, México, 23 de junio de 1971.
[1577] Clementina Otero en "Terminó el curso de verano de la ADM", en *El Día*, México, 22 de agosto de 1971.
[1578] "Cincuentenario de la SEP", en *La Prensa*, México, 14 de octubre de 1971.

Genkel.[1579] Se aclaró que Mérida daría cursos de danza elemental "especialmente trazados para señoras", que todos los cursos tendrían precios "módicos" y se impartirían de lunes a sábado en horarios matutinos.[1580]

Para enero de 1972 la ADM tenía 700 alumnos y 30 maestros; la directora Nieves Paniagua afirmaba que las instalaciones estaban ocupadas al máximo, pues daban espacio a integrantes de diversas compañías profesionales.[1581] Seis meses después de esas declaraciones, en julio, la perseverancia de Josefina Lavalle y el apoyo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, al cual estaba agremiada, condujeron a su reposición como directora de la ADM. Durante su lucha laboral y legal de más de tres años[1582] había enfrentado la acusación del INBA, de haber faltado a la Ley Federal de los Trabajadores al Servicio del Estado y al Reglamento de las Condiciones Generales de Trabajo del Personal de la SEP, en virtud de que

> se dedicó a actividades políticas haciendo labor de agitación en contra del gobierno constituido y denigrando sus actos; intervino activamente en el conflicto estudiantil [de 1968] que ameritó la intervención de las procuradurías General de la República y de Justicia del Distrito y Territorios Federales en su contra; agregó que la conducta de la actora [Lavalle] en contra del gobierno ameritó su baja pues dejó de observar las disposiciones que norman su relación de trabajo con el gobierno federal; [...] dejó de observar las disposiciones legales indicadas en el mismo y con su conducta dio causa a que se le diera de baja; [...] agregando que la actora carece de derecho para demandar su reinstalación y demás prestaciones pues con su conducta de rebeldía motivó su baja en el servicio.[1583]

Concluido el proceso, Ortiz Macedo anunció el regreso de Lavalle a la dirección de la ADM a partir del 31 de julio de 1972.[1584] Lo que el director del INBA no aclaró fue que, además de la reinstalación, el Tribunal Federal de Conciliación y Arbitraje había ordenado el pago de salarios caídos desde la fecha de su destitución, todo, en la coyuntura de amnistía y "apertura democrática" de Echeverría.

Entonces la posición de Lavalle en el campo dancístico se fortaleció, hasta que se convirtió en la artista-funcionaria más poderosa del sexenio; su capacidad de trabajo era asombrosa y conllevó una

[1579] "Hay mucha demanda aquí de bailarines", en *Cine Mundial*, México, 19 de octubre de 1971.
[1580] "Cursos de especialización en la ADM", en *El Día*, México, 22 de octubre de 1971.
[1581] "Mucha actividad en la Academia de la Danza", en *El Nacional*, México, 19 de enero de 1972.
[1582] Josefina Lavalle compareció ante el Tribunal Federal de Conciliación y Arbitraje el 6 de junio de 1969; demandó a la SEP su reinstalación en las plazas de directora y profesora de la ADM, así como "el pago de salarios caídos, sobresueldos, compensaciones, pasajes, aguinaldo y demás prestaciones a que pudiera tener derecho desde la fecha de su baja hasta aquella en que se le restituya en sus empleos". Acta de resolución de los magistrados del Tribunal Federal de Conciliación y Arbitraje a favor de Josefina Lavalle, México, 8 de junio de 1972, en expediente de Josefina Lavalle, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1583] *Ibidem*.
[1584] "Josefina Lavalle: repuesta en la Academia de la Danza", en *Excélsior*, México, 29 de agosto de 1972, secc. Cultural, p. 26.

concentración de poder y cargos: directora de la ADM, de sus dos compañías escolares (de danza contemporánea y de folclórica) y de la reluciente Compañía Contemporánea de Danza Mexicana; delegada ejecutiva del FONADAN y secretaria técnica del Consejo Nacional de la Danza. Además, como coordinadora de la Sección de Danza del Colegio de Bachilleres impulsó los Talleres de Danza; la Asociación Mexicana de la Danza, A.C., como representante de la ADM, y los Centros de Educación Artística (CEDART) de la SEP, como integrante de la comisión interdisciplinaria que elaboraba planes y programas de estudio y directora del CEDART (secundaria y bachillerato de arte) establecido en la ADM. Ello le valió el sobrenombre de "la aplanadora", mote del que ella misma se quejó en 1976.[1585] En 1976 recibió el Premio anual de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, por su trabajo.[1586]

Reinstalada Lavalle, la ADM prosiguió con sus actividades, aunque no sin conflictos. En lo que se refiere a sus presentaciones en escenarios, fueron relevantes las de noviembre de 1972 en el Teatro del Bosque y en diciembre en el PBA con *El Cascanueces*, con coreografía de los maestros Alma Mino, Carola Montiel, Farahilda Sevilla, Josefina Lavalle, Nelsy Dambre, Rosa Tato y Socorro Bastida; dirección general de Josefina Lavalle; coordinación de Carola Montiel, Evelia Beristáin y Fernando Cuéllar; escenografía y vestuario de Antonio López Mancera, y diseños y muñecos realizados por Mireya Cueto. Los alumnos de primero a octavo grado fueron los intérpretes,[1587] y

[1585] Josefina Lavalle en Ana María Longgi, "Rodolfo Reyes encabeza el Consejo de la Danza", *op. cit*.
[1586] Luis Bruno Ruiz, "*Juan Calavera* marcó un sello mexicano", en *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[1587] Las alumnas participantes fueron Adelaida Aburto, Adrián Rodríguez, Adriana Flores, Adriana Martínez, Alejandro Llano, Ángeles Martínez, Angelina Gómez, Arloyne Fonseca, Benjamín Ruiz, Blanca Rodríguez, Carmen Campuzano, Carolina Jiménez, Carolina Sperry, Cecilia Appleton, Cecilia Bueno, Cecilia Herrera, Cecilia Lugo, Cecilia Macías, Citlali Rodríguez, Concepción Blázquez, Concepción Campuzano, Consuelo Herrera, Cristina Mendoza, Cristina Paz, Cynthia Weil, Daria Ellies, Dévora García, Diana Angeline, Diana Appleton, Dora Ferrer, Dora García, Doris Martínez, Edda Pérez, Elías Pliego, Elizabeth Betancourt, Elizabeth Trejo, Elizabeth Velásquez, Eréndida Ayala, Éricka Alarcón, Érika Cota, Esperanza Escamilla, Esperanza López, Eugenia Maldonado, Eva Pardavé, Evelia Beristáin, Fabiola Tortajada, Gabriela Arronte, Claudia Tercero, Gabriela Llano, Gabriela Macías, Gabriela Meraz, Georgina Serna, Gina Muñoz, Gladis Ramírez, Gladys Weil, Gonzalo López, Guillermina Vasconcelos, Hilda Díaz, Isabel Barrera, Ivette Rainero, Ivone Álvarez, Ivonne Berry, Janet Cu, Jatzibe Castro, Jessica Rodríguez, Jorge Butrón, Jorge Serra, José Esquivel, Juana María de Luna, Laura González, Laura Moreno, Laura Rocha, Leticia Cortés, Leticia Flores, Ligia Escalante, Lilia Fernández, Liliana Grimalo, Linda Xlain, Liz Domínguez, Liza Stolzy, Lorena Rocha, Lourdes Buenrostro, Lourdes Duarte, Lourdes Pliego, Lucero Rosati, Lucila Sotelo, Luz María Osorio, Magali Pérez, Magdalena Gómez, Manuel Maldonado, Marcela Chirinos, Marcela López, Marcial Cortés, Margarita Cahuich, Margarita Tortajada, María Beatriz Berlanga, María de la Luz Maquiavero, María de los Ángeles Martínez, María de Lourdes Jardón, María del Carmen Ramírez, María Graciela Carreón, María Luisa Jarquín, María Luisa Mondragón, María Luisa Palacios, Mariane Vasconcelos, Maricarmen Grave, Marilú Grajales, Martha Chirinos, Martha García, Martha Tena, Maru Becerra, Mercedes Grimaldo, Mercedes Limón, Minerva Engeline, Miriam Jiménez, Mirna Aguilar, Mizart Gutiérrez, Mónica Richau, Mónica Rodríguez, Montserrat García, Myrna Burgos, Natalia Hernández, Nélida Jiménez, Norma Batista, Norma López, Olga Ramos, Olvido Moreno, Patricia Cienfuegos, Patricia Flores, Patricia Galán, Patricia Martínez, Patricia Montelongo, Patricia Thomas, Paulina Blázquez, Pilar Arronte, Pilar García, Rebeca Olagaray, Rebeca Pérez, René Hernández, Rhonda Thomas, Rocío Ortiz,

tuvieron como invitados a Martha Pimentel, Bernard Hourseau, Gloria Macías y Aurelio García, de la compañía oficial de ballet.

Entre los conflictos internos de la ADM también fue relevante el que se desató en junio de 1974, cuando en medio de los exámenes de los alumnos, varios grupos de éstos y de maestros exigieron a la directora y a la SEP una mayor participación en la Academia, así como la modificación de sus planes de estudio y de los "conceptos de autoritarismo e imposición paternalista" que, aseguraban, prevalecían en el plantel.

Alumnos y maestros organizaron asambleas a las que asistieron algunos padres de familia. Plantearon el problema de la "alarmante" deserción escolar (según sus datos, de 50 estudiantes inscritos sólo concluían sus estudios dos); acordaron suspender los exámenes; aprobaron dos pliegos petitorios, uno para la directora Lavalle y otro para el secretario Bravo Ahuja, y amenazaron con el paro total si en una semana no tenían solución. En ambos pliegos se sostenía que estudiantes y maestros se hallaban inconformes por "el funcionamiento de un centro de estudios que cada vez se divorcia más de la danza del pueblo", y se impugnaba a algunos maestros por su "impreparación" y por los "obsoletos" planes de estudio, basados en medidas autoritarias y paternalistas.

En las peticiones dirigidas a la SEP solicitaban la incorporación de nuevos maestros, legalización de cursos extracarrera, créditos en asignaturas teóricas y prácticas y creación de otras de corte humanístico, presupuesto autónomo del Departamento de Danza, becas para estudios internacionales, programa permanente de cursos y conferencias, biblioteca, nombramiento de sinodales profesionales para exámenes y reducción en el número de años de las carreras.

A la dirección de la ADM le pedían la formulación de nuevos estatutos, en abiertos a una mayor participación de alumnos y maestros; mejoría de instalaciones de la escuela y Teatro de la Danza, formación de grupos experimentales y profesionales constituidos por alumnos y egresados, autorización para que los estudiantes participaran en otros grupos profesionales, exámenes semestrales por audición, materiales de trabajo, incorporación de maestros huéspedes al plantel y creación de un centro de investigación.

---

Rosa Betancourt, Rosa Galván, Rosa María Corona, Rosa María Gallardo, Rosa María Martínez, Rosa Ramírez, Rosa Salazar, Rosaura Ramírez, Rossana Ahumada, Rossana Bañuelos, Sandra Ayala, Sandra Chayeb, Sandra Medrano, Sara Salazar, Socorro Flores, Socorro Sánchez, Solange Lucio, Sonia Spengler, Susana Jiménez, Susana Romero, Verónica Montiel, Vilma Rainero, Violeta Landazuri, Yolanda López, Yolanda Rábago, Yuri Tokunaga y Zuliamir López. Programa de mano de *El Cascanueces*, Academia de la Danza Mexicana, México, Teatro del Bosque, 30 de noviembre y 1 a 3 de diciembre de 1972, y Palacio de Bellas Artes, 5, 7, 12, 13 y 17 de diciembre de 1972.

Pretendían una mayor participación en la vida de la ADM y la elaboración de planes de estudio actualizados, que incorporaran la investigación y experimentación y se abrieran a las nuevas tendencias dancísticas.[1588]

En julio de ese año se llevó a cabo una reunión para tratar esa problemática. En representación del director del INBA estuvo el contralor general de la institución, Carlos Robles Uribe; de la ADM, Josefina Lavalle y la subdirectora Carmen Muñoz; del Consejo Técnico Pedagógico de la escuela, Guillermo Noriega y Fernando Cuellar, y la comisión de estudiantes formada por Elizabeth Cámara y Belinda Santa María. El contralor aceptó que se invitara a coreógrafos, bailarines, maestros, musicólogos, antropólogos, sociólogos, pedagogos e historiadores a colaborar en la "reestructuración" de la ADM. Entre los numerosos nombres que se mencionaron estaban especialistas de danza contemporánea, clásica y folclórica, de música y de estudiosos e instituciones de varias disciplinas.[1589]

Solucionado el conflicto, la ADM se dispuso a preparar de nuevo *El Cascanueces*, que se presentó durante catorce fechas de febrero y marzo de 1975 en el PBA, y que al mes siguiente fue grabado por la Subsecretaría de Radiodifusión de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes para difundirlo en televisión.[1590] La dirección general del montaje era de Josefina Lavalle; la coordinación de Maya Ramos y Guillermo Valdez; coreografía de Socorro Bastida, Jorge Cano, Josefina Lavalle, Felipe Segura, Guillermo Valdez y Mirna Villanueva; escenografía y vestuario, Antonio López Mancera; dirección escénica, Juan González Amador; realización de guiñol, José Díaz Muñoz. Actuó con ellos la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, dirigida por René Defossez. Los participantes eran alumnos de la ADM[1591] y los bailarines de la CND Carlos Delgadillo, Maya Ramos, George Roussis,

[1588] "Paro en la Academia de la Danza para exigir que no se divorcie más a la danza del pueblo", en *Excélsior*, México, junio de 1974, p. 11-B.
[1589] "Personajes en la reestructuración de la Academia de la Danza Mexicana", en *Excélsior*, México, 16 de julio de 1974, p. 10-B. Se mencionaron, para danza contemporánea, Bodil Genkel, Raúl Flores Canelo, Valentina Castro, Alma Mino, Miguel Ángel Palmeros, Xavier Francis, Rossana Filomarino, Luis Fandiño y Yuriko; para danza clásica, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Nellie Happee, Socorro Bastida, Tulio de la Rosa, Susana Benavides, Artemisa Pedroza, Maya Ramos, José Villanueva y George Hubiers; para danza folclórica, Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, Emma Duarte, Miguel Lome y Noemí Marín; para música, César Tort, Zacarías Segura, Daniel García Blanco, Felipe Ramírez, Luis Herrera de la Fuente, Rocío Sanz, Leonardo Velázquez, Félix Espinosa y Carmen Sordo Sodi; las instituciones, Centro de Estudios, Métodos y Procedimientos Avanzados de la Educación CEMPAE, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior ANUIES y Asociación Mexicana de Sociólogos, y los estudiosos, Mario Vázquez, Iván Ilich, Mercedes Olivera, Alberto Beltrán, Gabriel Moedano, Mario Rolón Anaya, Ángeles Mendieta Alatorre, Griselda Álvarez y Jorge Moreno Cabada.
[1590] "El Ballet del INBA actuó para la SCyT", en *Cine Mundial*, México, 3 de abril de 1975.
[1591] Los estudiantes de la ADM participantes fueron Abimael Aguilar, Adelaida Aburto, Adriana Martínez, Aine Luna, Alejandra Llorente, Ana Cristina Bernal, Ángeles Martínez, Antonio Domingo, Arloyne Fonseca, Arturo Cortés, Áurea Martínez, Beatriz Berlange, Bertha García, Blanca Luz Martínez, Carmen Campuzano, Carolina Herrera, Cecilia Appleton, Cecilia Macías, Claudia Cárdenas, Claudia Loyo Nava, Claudia Ruiz, Claudia Torralba, Claudia Vega, Connie Campuzano, Consuelo Herrera, Cristina Jiménez, Daria Ellies, Déborah Rivera Prado, Diana Appleton, Edith Barragán, Elda Pérez,

Noé Alvarado, Roberto Sánchez, Martha Pimentel, Alicia Pineda, Andrea Gabilondo, Gina Muñoz, Angelina Morales, Patricia Romero, Aurelio García, Héctor Salcedo, Guillermo Valdez, Esperanza Escamilla y Francisco Araiza, con la actuación especial de Francisco Serrano.

Ante un teatro lleno los estudiantes de la ADM vivieron la experiencia del escenario, lugar donde "se hacen" los bailarines y se definen vocaciones, según Patricia Cardona. Entre los profesionales destacaron Maya Ramos y George Roussis, que en sus papeles de los abuelitos se convirtieron en "el orden y el eje de la diversión y el baile", y Francisco Serrano, quien dio "un toque de humor fellinesco con su movida y acalorada lucha de ratón gigante contra los soldados".[1592]

También en 1975, como parte del "Proyecto de desarrollo de la danza profesional" planteado por el jefe del Departamento de Danza del INBA, Salvador Vázquez Araujo, la escuela cubana de ballet entró en la ADM. En la medida en que el proyecto de asesoría cubría el "binomio escuela-compañía", se modificó la metodología de la Academia y los maestros que se capacitaron para ello impartieron la cubana.

Desde 1959 y hasta entonces, en la ADM se había trabajado principalmente la escuela inglesa de ballet, y la italiana, Sonia Castañeda. En 1967 se introdujo la soviética, luego de que la bailarina y maestra Rosa Bracho impartió un curso teórico-práctico sobre ésta al regresar de una estancia en Leningrado, "en donde adquirió conocimientos valiosos" que transmitió a varios maestros, como Nellie Happee, quien afirmó que a todos "nos serviría mucho conocer el sistema soviético de enseñanza".[1593]

---

Elena Reyes, Elisa Alegría, Elizabeth Betancourt, Elizabeth Velásquez, Emma Cecilia Delgado, Eréndira Ayala, Érika Cornejo, Eugenia Becerra, Eugenia Méndez, Eva Pardavé, Evelia Kochen, Fermín Martínez, Fernando Maldonado, Gabriela González, Gabriela Vergara, Geraldine Dionet, Gladys Ramírez, Gonzalo López, Graciela Carrión, Graciela Macías, Ivette Domínguez, Ivette Rainero, Jenet Tame, Juan Mejía, Juana de Luna, Juana Luisa Sánchez, Laura González, Laura Jiménez, Laura Menchaca, Laura Morelos, Laura Rocha, Leonor Corona, Leticia del Carmen Sánchez, Leticia Paz, Lilia del Carmen López, Lilia Guzmán, Liz Elia Domínguez, Lourdes Duarte, Lourdes Pliego, Luis Antonio López, Luisa Sánchez, Luz María Osorio, Magali López, Marcela Chirino, Marcela López, Marcela Menvielle, Marcos Delgado, Margarita Cahuich, Margarita Graue, Margarita Ramírez, Mari Carmen Grave, María del Carmen Hernández, María Eugenia Canela, María Eugenia Luna, María Eugenia Zariñan, María Luisa Aburto, María Teresa Esuinca, Marianne Vasconcelos, Mario Malpica, Marta Suárez, Martha Cervantes, Martha Chirino, Martha Patricia Vargas, Martha Thena, Maru Becerra, Mirna Burgos, Mizart Gutiérrez, Mónica Bakjijian, Mónica Elorza, Myrna Aguilar, Naborina Arrioja, Nélida Jiménez, Nora Luz Muñoz, Norma Batista, Norma López, Norma Luna, Nuria Baixeras, Patricia Cienfuegos, Patricia Galán, Patricia Guerrero, Patricia Noriega, Patricia Thomas, Patricia Villafuerte, Paulina Guillén, Pedro Antonio Laguna, Pilar Arronte, Raúl Santillán, Rebeca Pérez Ortiz, Rosa Aurora Ramírez, Rosa Corona, Rosa Margarita Martínez, Rosa María Gutiérrez, Rosa María Jiménez, Rosa María Loyo Nava, Rosa Salazar, Rosana Bañuelos, Rossana Ahumada, Sandra Ayala, Sara Salazar, Silvia Cortés, Valentina Mota, Verónica Montiel, Vilma Margarita Rainero, Wendy Martínez, Yazmín Martínez, Yuri Tokunaga. Programa de mano de *El Cascanueces*, ADM, PBA, México, 25 de febrero y 1, 2, 9 y 16 de marzo de 1975.

[1592] Patricia Cardona, "*El Cascanueces* bailado en Bellas Artes por escolares", en *El Día*, México, 1 de marzo de 1975.

[1593] Nellie Happee en Bruno San Juan, "Nellie Happee: integración de técnicas y expresión de realidad", en *El Universal*, México, 23 de junio de 1968.

Sin embargo, en la Academia y en el resto del campo dancístico profesional se veía una "confusión en torno de estilos, escuelas y métodos aplicados" (en danza clásica y contemporánea);[1594] por ello, los maestros de ballet vieron en la escuela cubana una posibilidad de unificar su trabajo. La introducción de esta metodología no fue una imposición del Departamento de Danza del INBA; respondió a una necesidad de los maestros y bailarines de ésta y otras escuelas oficiales y privadas, además, claro, del impulso de Vázquez Araujo.

Ante las exigencias de la reforma educativa los maestros de ballet de la ADM y de otras instituciones escolares veían la necesidad de poseer herramientas más sólidas que los apoyaran en su labor. Se tenían amplios conocimientos en la práctica dancística, pero no se contaba con una metodología de trabajo formal; hasta entonces, el conocimiento de la danza se había transmitido de cuerpo a cuerpo, por medio de la repetición y la mecanización según la experiencia del maestro, sin programas específicos. Se requería una metodología que sistematizara sus conocimientos prácticos en función de un análisis del movimiento, con el fin de transmitirlos adecuadamente a los alumnos, unificar la enseñanza, permitir una evaluación objetiva, optimizar esfuerzos y lograr resultados de alta calidad.

Muchos maestros y bailarines independientes, así como de la ADM y de la CND, volvieron los ojos a la escuela cubana de ballet que, como ya se mencionó, causaba furor en el mundo. Varios maestros mexicanos abrieron el contacto con los cubanos: Ana Castillo, directora de la Academia de Balé de Coyoacán; Sylvia Ramírez, maestra de la Escuela de Danza del DDF, y otros más, quienes en México tomaron cursos con Aurora Bosch y Clara Carranco, además de visitar Cuba antes de que se oficializara el intercambio. El propio Vázquez Araujo y Josefina Lavalle habían hecho viajes de observación a Cuba, a su escuela y a su compañía.

Para el primer curso de metodología que se impartió tras la firma del convenio con Cuba en 1975 se convocó a todos los interesados, maestros o no de la ADM, lo que condujo a un intercambio enriquecedor para todos. Al curso, llevado a cabo en la ADM, asistieron más de cien maestros mexicanos de diversas instituciones y fue recibido muy positivamente. Era un curso teórico-práctico con duración de dos años (1975-1977), que fue impartido principalmente por Ramona de Saa, directora de la Escuela Nacional de Ballet en Cubanacán, La Habana; Mirta Hermida, directora de la Escuela Provincial de La Habana (nivel elemental), y Esther García, del nivel medio.

---

[1594] Alejandra Ferreiro, *op. cit.*, p. 27.

Al concluir la primera etapa del curso se seleccionó a algunas alumnas de la ADM para que los maestros capacitados en metodología cubana trabajaran con ellas. Los encargados del proyecto fueron Elsa Recagno y Tulio de la Rosa (ambos maestros de la ADM), Sylvia Ramírez y Clarisa Falcón (quienes se incorporaron a la planta docente de la ADM). Estos maestros, en paralelo al curso de metodología cubana que tomaban, impartían clases a los grupos seleccionados con la supervisión directa y la evaluación constante de las maestras cubanas. Más tarde se enviaría becado a Cuba a un grupo de alumnos mexicanos de la ADM y de otras escuelas de la ciudad.

A principios de 1976 Josefina Lavalle opinaba que esa asesoría era adecuada por las semejanzas entre cubanos y mexicanos. Las enseñanzas, decía, serían el cimiento para que México creara su propia escuela, "tomando como base la técnica universal y tratando de proyectar nuestra propia forma de ser". Los resultados se verían en seis o siete años, cuando egresara la generación que seguía el método. Dentro de la ADM se encontraba el grupo de niños que habían sido seleccionados en dos orfanatos para impartirles técnica cubana y demostrar que "los hombres pueden aprender a bailar sin ningún problema y que tienen capacidad para hacerlo",[1595] aunque las autoridades de la escuela no tenían injerencia en el proyecto.

Además de subrayar la formación técnica de los estudiantes, Lavalle consideraba indispensable que se estimulara su creatividad. Con ese propósito, desde el primer año la maestra Georgina Román impartía una clase de Introducción a las artes, en la que las alumnas desarrollaban su creatividad y talento, pues a partir de un tema dado se encargaban de montar su propia obra, con música y vestuario.[1596] El resultado de ese trabajo fue mostrado a finales del año escolar 1975-1976; sobre él Patricia Cardona escribió que las alumnas habían creado "mundos propios del universo dentro de una lógica fantástica, mítica". Su tema había sido los planetas y el cosmos; ellas habían definido texto, coreografía, música y escenografía, para que se les evaluara. Así, desarrollaban "un pensamiento no intelectivo sino propio de la danza".[1597]

Iniciado el trabajo con la escuela cubana, con el propósito de fortalecer el área de danza contemporánea en la ADM, también se buscó asesoría, en la London School of Contemporary Dance.

[1595] "„Cambiará la mentalidad del mexicano si aprende a bailar‟: Josefina Lavalle", en *El Universal*, México, 8 de febrero de 1976.
[1596] *Ibidem*. Georgina Román egresó de la ADM y a finales de los años sesenta viajó a Japón, donde estudió diversas técnicas corporales, como aikido y kendo. En 1970 afirmó que había buscado nuevas alternativas pues en el BNM imperaba la técnica Graham y en la ADM, las ideas de Bodil Genkel, por lo que vio la necesidad de buscar nuevos caminos. En Claudia Muñoz, "Músicos mexicanos. *Redes* —un mural— una coreógrafa", en *El Día*, México, 1 de febrero de 1970.
[1597] Patricia Cardona, "Danzas sobre planetas y cosmos", en *El Día*, México, 9 de julio de 1976.

Lavalle y Antonia Torres viajaron a The Place, pues pensaban que allí prevalecía un "concepto de bailarín integral" similar al de la ADM. Buscaban una maestra que trabajara con la metodología de técnica Graham, que capacitara a los maestros y revisara los programas de estudio. Ella fue Clover Roope, quien comenzó su trabajo en octubre de 1976 (un año después que los cubanos).[1598]

Roope había sido bailarina de danza clásica durante quince años; más tarde obtuvo becas para estudiar en Nueva York, en la escuela Graham y Nikolais. Impartía clases lo mismo de una que de otra especialidad y con su actividad había demostrado que "sí es posible la integración de ambas técnicas para un desarrollo cabal en el arte profesional".[1599]

Para Lavalle la finalidad de la asesoría en Graham era analizar la técnica, a partir de la cual surgiría "el estilo", que definía como "la expresión del individuo": "la escuela plantea que la creación se maneje a nivel independiente de la herramienta que es la técnica, así que no podemos confundirla con el lenguaje propio de la expresión".

Torres estaba de acuerdo en que la ADM no aspiraba a expresarse con el lenguaje de Graham, que se había convertido en una "técnica objetiva", sino impartirlo en los semestres cuarto y quinto para que en los tres siguientes se iniciara a los alumnos en cursos de coreografía, donde asimilarían los conceptos del oficio: "es aquí cuando se debe impulsar el desprendimiento del estilo de la técnica". Señalaba la necesidad de que la ADM tuviera una compañía para que los alumnos continuaran su trabajo.

Para el "autodescubrimiento de un estilo", Lavalle comentó que querían abrir la carrera de coreografía, mediante la cual los alumnos

> puedan conocer lo que se dio en la época importante de la danza mexicana contemporánea como fueron los años cincuenta. Eso a nivel de planteamiento. Es importante que no se olviden de su ambiente para que más tarde puedan tomar una opción. Nuestros alumnos son muy jóvenes y existe una carencia de conocimientos que pesa sobre nuestro esfuerzo por infundirles un concepto de lo que debe ser el coreógrafo, de las necesidades culturales y psicológicas que éste debe llenar para crear una obra digna de lenguaje latinoamericano. Queremos que materias como "Problemas políticos y económicos del país" formen parte del plan de estudios. Además, es importante que conozcan el folclor para que luego se olviden de él; la asimilación del mismo será entonces universal y se manifestará como una raíz que sustente el lenguaje coreográfico.[1600]

[1598] Josefina Lavalle y Antonia Torres en Patricia Cardona, "Josefina Lavalle. En la Academia queremos implantar la carrera de coreografía", en *El Día*, México, 11 de marzo de 1976, p. 16-C.
[1599] Patricia Cardona, "Absurda división entre la danza clásica y la contemporánea: Noriega", en *El Día*, México, 18 de marzo de 1977, p. 22.
[1600] Josefina Lavalle y Antonia Torres en Patricia Cardona, "Josefina Lavalle. En la Academia queremos implantar la carrera de coreografía", *op. cit.*

A mediados de abril de 1976 se anunció el inicio del programa de brigadas artísticas voluntarias, compuestas por estudiantes de las escuelas de arte del INBA que recorrerían el país para "estimular la sensibilidad del pueblo llevando hasta él las más altas manifestaciones de la creación artística y así presentarle una perspectiva más rica de la sociedad en que vive". Con ese programa los estudiantes podrían devolverle al pueblo parte de lo que éste había invertido en ellos y ayudarían a borrar la imagen del arte como actividad elitista. Las primeras brigadas viajarían a Sinaloa, Chihuahua, Tamaulipas y Nuevo León; permanecerían diez días en cada estado y se organizarían anualmente, siguiendo el calendario escolar.[1601]

Las primeras cinco brigadas, según el plan de Educación Extraescolar de la SEP, fueron enviadas a los 17 municipios de Sinaloa del 17 al 30 de mayo. Los brigadistas de las escuelas de teatro, música (Conservatorio Nacional de Música), danza y artes plásticas (Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda y otra de Jalisco, también del INBA) debían dar dos funciones diarias, una para escolares y otra para el público general.[1602] La ADM fue la enviada del área de danza y llevó obras de la especialidad de contemporáneo, que tuvieron mucho éxito.[1603]

A su regreso, Alejandro Alarcón, subdirector del Instituto y al parecer uno de los pocos funcionarios interesados en la educación artística, agradeció a los brigadistas su participación y anticipó que se realizarían otros viajes similares "a las poblaciones más recónditas del país". Por su parte, los maestros y estudiantes brigadistas afirmaron que su experiencia había sido positiva, pues habían llegado a "amplios núcleos de población que hasta entonces no tuvieron acceso a ningún tipo de manifestación artística".[1604]

El referente de esas brigadas eran las misiones culturales de José Vasconcelos en los años veinte, pero también las realizadas durante el cardenismo, precisamente con el nombre de brigadas culturales. Sin embargo, guardaban una gran semejanza con el trabajo que llevaban a cabo las escuelas de arte en Cuba: según testimonio de Patricia Cardona, anualmente los estudiantes de las cuatro áreas de la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán viajaban al campo "a trabajar por la economía del país y a desarrollar una labor cultural". De allí que "los alumnos de artes plásticas han ido paulatinamente

[1601] Angelina Camargo, "El mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 17 de abril de 1976, p. 4-C.
[1602] "Eventos culturales", en *El Nacional*, México, 3 de mayo de 1976.
[1603] "Notas culturales. Danza", en *El Universal*, México, 20 de mayo de 1976, y Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 22 de mayo de 1976.
[1604] R.L.M., "Culturales", en *La Prensa*, México, 25 de junio de 1976.

decorando todas las escuelas del país; los músicos, bailarines y actores ofrecen funciones y hasta orientan a grupos de aficionados".[1605]

Precisamente sobre la relación que se estableció con los cubanos, la ADM y otras escuelas mexicanas (como la Academia de Balé de Coyoacán) enviaron becado a un grupo de alumnos a la Escuela Nacional de Ballet en Cubanacán, La Habana.[1606] Por propuesta de la ADM para el convenio México-Cuba, los alumnos también visitaron a las compañías profesionales de la isla, como el Conjunto Nacional de Danza dirigido por Eduardo Rivero.[1607]

Al concluir el año escolar 1975-1976 había crecido el número de alumnos de la ADM y ésta había logrado "mejorar la calidad, tanto en el folclorismo como en el ballet clásico o moderno", demostrada, según Humberto Schroeder, en diversas funciones con motivo del fin de cursos, dedicadas a autoridades de la SEP y otras instituciones.[1608] Más tarde, y como había sucedido durante los últimos catorce años, comenzaron los cursos de verano de la ADM, coordinados por José Manuel Ruiz del Moral, quien informó de que el 90% de los 1,400 asistentes de 1976 venía de provincia: "En su mayoría son maestros de primaria que vienen a tomar estos cursos de capacitación para convertirse en sus lugares de origen en instructores de danza". Los cursos abarcaban danza folclórica, clásica y contemporánea, etnología, música, escenografía, coreografía, maquillaje y notación musical, impartidos por 47 maestros.[1609]

A partir del año escolar 1976-1977 la carrera de bailarín de concierto de la ADM incorporó la escolaridad desde quinto grado de primaria hasta preparatoria, razón por la que el horario era de las 8 a las 18 horas, incluidas dos comidas al día, bajo vigilancia de especialistas[1610] (permanencia llamada medio internado). La carrera de bailarín de danza folclórica se empezó a impartir junto con la enseñanza secundaria.

Estas modificaciones se desprendían de los acuerdos tomados por la Comisión para la Reforma Educativa de la ADM, aquélla formada al principio de 1971, cuyas conclusiones quedaron plasmadas en el documento "Consideraciones, proposiciones y acuerdos de la Comisión para la Reforma

[1605] Patricia Cardona, "Danza y cultura en Cuba", en *El Día*, México, 10 de junio de 1976.
[1606] "Cuba y México intercambian asesoría técnica para el mejoramiento de la danza", en *El Día*, México, 20 de junio de 1976.
[1607] Patricia Cardona, "El arte en Cuba. El baile y el canto también representan la conciencia de una nación", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 20 de junio de 1976.
[1608] Humberto Schroeder, "Notas culturales", en *El Universal*, México, 18 de julio de 1976. La ADM tuvo una temporada de funciones matutinas en el Teatro de la Danza el 6, 13, 18 al 20 y 25 al 27 de junio.
[1609] José Manuel Ruiz del Moral en Inés Villasana, "Cursos de verano en la Academia de la Danza", en *Novedades*, México, 21 de julio de 1976.
[1610] Mary Name, "Academia de la Danza", en suplemento infantil *Mi Periodiquito* de *Novedades*, México, 17 de julio de 1976.

Educativa de la ADM", con el que ésta participó en el I Seminario sobre Formación de Profesionales y Docentes del Arte, celebrado en Mazatlán en junio de 1976.

En sus consideraciones, la Comisión había dispuesto separar completamente las dos carreras de ejecutante, debido a que cada una tenía sus especificidades: edades requeridas para iniciar estudios, en el caso del bailarín de concierto, de 8 a 12 años, y en el de danza folclórica, 15; "músculos largos y elásticos" para el primero y "músculos duros y tensos" para el segundo, y tiempo de práctica (menor para la carrera de danza mexicana, por lo que se redujo a seis años).

Además de esto, que entrañaba reformas en los planes y programas de estudio, se propuso una articulación "profunda" entre las asignaturas, como danza y música; entre las técnicas clásica y moderna, pues los maestros transmitían "una rivalidad equivocada" entre sus especialidades, y entre las danzas y bailes nacionales y el conocimiento geográfico, cultural y étnico que les daba origen. Esto último conllevaba que la carrera de danza folclórica tuviera como meta investigar y divulgar las formas tradicionales, y en el aspecto creativo, "servir de laboratorio experimental de los pasos básicos, ritmos, pisadas, zapateados, posturas, posiciones y brazos y sobre todo contenido", lo cual recuerda los lineamientos establecidos por Carlos Mérida para la Escuela Nacional de Danza en los años treinta. Se planteó también la necesidad de impulsar estrategias para el desarrollo de la creatividad de los alumnos durante todos sus estudios.

Para las carreras de maestro de danza clásica, moderna y folclórica, que se cursaban simultáneamente a las de ejecutantes, se decidió que los estudiantes se pudieran incorporar sólo después de haber concluido la de ejecutantes. Se pretendía implantar estudios de posgrado para maestros, coreógrafos e investigadores de danza folclórica.

En la ADM, la Comisión vio la necesidad de organizar juntas periódicas de evaluación y cursos de actualización para maestros y acompañantes, de homologar sueldos con maestros de la UNAM y unificar criterios de maestros, autoridades y empleados.[1611]

Luego de la activa participación de Josefina Lavalle, la ADM y sus integrantes en la reforma educativa, y del gran impulso que dieron al proyecto de reconocimiento oficial de sus estudios, en noviembre de 1976, como un paso más de la multiplicidad que debieron dar, enviaron un oficio a Gilberto Sánchez Azuara, asesor pedagógico de la Subdirección General del INBA. Lavalle le entregó, como encargado del enlace con el Consejo Nacional Técnico de la Educación (CNTE), toda la

[1611] "Consideraciones, proposiciones y acuerdos de la Comisión para la Reforma Educativa de la ADM", documento enviado por la ADM al Consejo Nacional Técnico de la Educación, anexo al oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, a Gilberto Sánchez Azuara, *op. cit*.

documentación que sustentaba su proyecto académico y artístico (planes de estudio para ejecutante de danza mexicana y de danza de concierto y plan de profesionalización de las carreras impartidas), con la intención de que el CNTE lo aprobara. Se aclaraba que la ADM era la primera escuela artística que desde 1960 incluía los estudios de secundaria y a partir del ciclo 1976-1977, los grados quinto y sexto de primaria, secundaria y preparatoria, en paralelo a la danza. La inclusión de la escolaridad era resultado de la reforma educativa, "centrando el interés del estudiante en la carrera de la danza, al dedicar todo su tiempo a su preparación y dejando de ser un mero aficionado".

La configuración de las carreras de bailarín de concierto y de danza mexicana era resultado del reconocimiento de esa escolaridad como parte integral de los estudios dancísticos, así como la asesoría cubana en danza clásica, el apoyo metodológico de Clover Roope en danza contemporánea y la asesoría de investigadores del FONADAN en danza mexicana.

La ADM también ofrecía el certificado en Bachillerato de Arte, al incluir la preparatoria y ser sede de un Centro de Educación Artística con especialidad en formación de instructores de danza, lo que garantizaba a los egresados que lo desearan su incorporación a instituciones de educación superior. La ADM también impartía cursos de actualización (de verano) y cursos extracarrera para aficionados.

Tenía los grupos de Danzas y Bailes Populares de México y la Compañía de Danza Contemporánea (semiprofesionales ambos), que además de ser medio para las prácticas escénicas de los alumnos, difundían su trabajo dirigido al público general (con funciones periódicas en el Teatro de la Danza u otros foros, y en las brigadas por el país); el Grupo de Aficionados de Danza Mexicana, con los alumnos de cursos extracarrera de la especialidad; la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana (profesional), de reciente creación. Además, todos los alumnos de la ADM participaban anualmente en una puesta en escena[1612] (en la Temporada de Navidad 76 fue en el Teatro del Bosque, con *El Cascanueces* y *El flautista*, coreografía de Ramona de Saa y Mirtha Hermida).[1613]

---

[1612] Oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, a Gilberto Sánchez Azuara, *op. cit*.

[1613] Los alumnos participantes en *El flautista* fueron Cirilo Fuentes, Mizart Gutiérrez, Evelia Kochen, Andrea Seidel, Emanuelle Lecomte, Elizabeth Betancourt, Ivette Rainero, Guadalupe Núñez, Elizabeth Velázquez, Adelaida Aburto, Cecilia Appleton, Eva Pardavé, Rosa Aurora Ramírez, Martha Chirino, Patricia Thomas, Arloyne Fonseca, Iveth Domínguez, Pilar Arronte, Patricia Serment, Eugenia Castellanos, Mercedes Garcilazo, Bertha Irela, Edith Barragán, Carmelita Hernández, Mónica Valle, Olimpia Martínez, Claudia Serna, Mónica Bernal, Gabriel Vergara, Irma E. Huerta, Martha Rivas, Mónica A. Ramírez, Miriam Oropeza, Claudia Vega, Leticia Cordero, Elsa Ancona, Amiguel Cid del Prado, Luis Antonio Granadino, José Antonio Pérez, Gabriel Sánchez, Juan Tomás Piedras, Enrique Vargas, Mauricio Zaldívar, Cuauhtémoc Nájera, Fernando Niño de Rivera, Alfredo Garduño, Alejandro Ortiz, Roberto Garduño, Fidel de la Vega, Ricardo Díaz, Antua Terrazas, Imanol Valle, Eugenio Ortiz, Rosario Armenta, Rocío Barrios, Nalleli Cepeda, Marcela Correo, Cristina Covarrubias, Mónica Elorza, Perla Olga Fuentes, Irma Morales, Teresita Verdego, Ivonne Núñez, Rosa María Garcilazo, Rosalinda Farías, Alejandra Sosa, Lilia Guzmán, Marcela Menville, María Leticia Muriedas, María del Mar Goristegui, Lorena Hernándeza, Adriana Zamudio, Janeth Marula, Cruz Amangarrez, Mayra Vivo, Judith Frausto,

En uno de los documentos anexos al oficio dirigido a Sánchez Azuara, la ADM hizo puntualizaciones sobre cuestionamientos del CNTE, donde se muestra qué difícil fue para los académicos del Consejo comprender las especificidades de las carreras dancísticas. Esta dificultad impidió (hasta la actualidad) el reconocimiento de estudios superiores en las áreas de ejecutantes.[1614] En 1976 el INBA creó la Coordinación General de Educación Artística, de donde dependían todas las escuelas del INBA, salvo las de danza; la ADM seguía bajo la Dirección de Danza, lo que se modificó ese mismo año, cuando se reconoció a la Academia como institución educativa.

**2. Las compañías de danza contemporánea de la ADM**

A principios de 1971 se hizo la promoción de la Compañía de Danza Moderna de la ADM, con el nombre de Ballet Contemporáneo de la ADM, ejemplo de la "pequeña explosión" de los últimos tiempos en la danza moderna; se trataba de alejarse del "afán imitativo" y aspirar a una "creación verdadera". En 1970 el grupo había dado 21 funciones y en 1971 era "un grupo homogéneo" dirigido acertadamente por Bodil Genkel y Antonia Torres,[1615] y un "conjunto vital y consciente de su propia búsqueda", apoyado por el Departamento de Danza del INBA.[1616]

Desde su debut en mayo de 1970, el Ballet Contemporáneo de la ADM "entusiasmó al público por reflejar en su actuación el espíritu de la juventud de nuestra época, expresado en un lenguaje muy personal". Un año después tenía puestas quince obras, y Genkel fortalecía su posición en la danza mexicana por "la constante búsqueda de nuevas formas de expresión y el impulso a los artistas que se forman mediante el estímulo a sus aptitudes en el arte".[1617]

Además de ser una impulsora de creadores, Genkel sabía reconocer el talento de sus compañeros. Al respecto, en una entrevista con José Antonio Alcaraz destacó a dos coreógrafas mexicanas: Guillermina Bravo, admirable en su permanente búsqueda, quien "jamás se conforma con lo que ha logrado" y "siempre quiere probar algo nuevo", y Gloria Contreras, "inquieta",

Claudia Suárez y Rosa María Pérez Fajardo. Programa de mano de la ADM, Temporada de Navidad 76, Teatro del bosque, México, 1976.

[1614] "Objetivos de la ADM", documento enviado por la ADM al Consejo Nacional Técnico de la Educación aclarando cuestionamientos de éste, anexo al oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, a Gilberto Sánchez Azuara, *op.cit*.

[1615] Antonia Torres era la codirectora del Ballet Contemporáneo; aunque mexicana, sus primeros estudios de danza los hizo en la Escuela del Teatro Colón de Buenos Aires; posteriormente estudió música en Madrid y París. En 1959 regresó a México y dos años más tarde ingresó a la ADM, como parte de su Grupo Experimental y en presentaciones con el BBA. En 1963 ya era maestra de la ADM; un año más tarde recibió una beca para estudiar en la Escuela Graham de Nueva York, además de ballet con Margaret Craske. En "En el Teatro del Bosque el Ballet Contemporáneo", en *Cine Mundial*, México, 29 de octubre de 1971.

[1616] M.B., "Danzar sin tocar el suelo", en *El Sol de México*, México, 10 de febrero de 1971, p. 5-B.

[1617] "El Ballet Contemporáneo de la ADM", en *El Día*, México, 25 de octubre de 1971.

independiente, dueña de una gran seguridad y "en sus obras se pone especialmente de manifiesto que todos tenemos una „marca‟, pero tratamos siempre de ir más allá". Habló de la positiva aportación de Xavier Francis a la danza, pero "desgraciadamente no aparece por ninguna parte"; de las jóvenes Graciela Henríquez y Antonia Torres, por su talento, "y finalmente, aunque usted se va a enojar, le diré que me gustó *Líbrium* de Raúl Flores Canelo".[1618]

En agosto de 1971 Genkel dictó una conferencia dentro del ciclo promovido en el I Festival Internacional de Danza, donde su grupo había participado un mes antes. Para ella, como toda obra de arte, la coreográfica no era resultado de la "pura inspiración", sino que suponía un trabajo de planeación y dominio de las reglas de composición. El tema era fundamental, "semilla" que crecería en el desarrollo de la obra; debía plantearse sencilla y claramente, no sólo tomando en cuenta el impacto que causaría, sino lo que se pretendía al manipularlo.[1619] Éstas eran las ideas que transmitía a sus alumnas de la ADM y del Ballet Contemporáneo.

Éste tuvo oportunidad de participar frecuentemente en las diversas actividades que programaba la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, como las de mayo de 1971 en el Centro Social Popular Ignacio Zaragoza, y en diciembre del mismo año, cuando bailó ante 300 niños de colonias populares en el Centro Social José María Pino Suárez. Sobre esta última función Antonia Torres declaró que su objetivo era contribuir a la formación de nuevos públicos.[1620]

En agosto de 1972, luego de actuar en el Mes de la Danza en el IPN, el Festival Mundial del Folklore en Guadalajara y el Mes de la Danza en el PBA, el grupo viajó a Toluca para bailar en la Casa de la Cultura. Presentó la obra colectiva *Dúo-Trío-Sexteto*; de Graciela Henríquez, *A pesar de…*, y de Genkel, *Sueños*, *Dúo* y *Suite preclásica*, además de improvisaciones y un debate final con el público.

La dirección era de Bodil Genkel y Antonia Torres; asistente de dirección, Graciela González; iluminación, Carlos Delgadillo; los bailarines, Héctor Chávez, Carlos Delgadillo, Isaura Estañol, Graciela González, Rosa González, Evaristo Liceaga, Socorro Meza, Isaías Mino, Cecilia Montañez, Reyna Pérez, Amparo Sevilla, Rosa Tato, Antonia Torres y Liberman Valencia.[1621]

---

[1618] Bodil Genkel en José Antonio Alcaraz, "La danza como arte, ciencia y técnica", en *El Heraldo de México*, México, 10 de enero de 1971, pp. 10-11.
[1619] J.L.B., "Bodil Genkel analiza problemas de la danza", en *Cine Mundial*, México, 23 de agosto de 1971.
[1620] "Ballet a nivel del pueblo", en *El Día*, México, 16 de diciembre de 1971.
[1621] Programa de mano del Ballet Contemporáneo, Casa de la Cultura de Toluca, Dirección de Educación Pública, Gobierno del estado de México, 19 de agosto de 1972.

Ahora colaboraba con ellos Graciela Henríquez, una de las coreógrafas más prolijas de la década de los setenta, y tenían el reconocimiento de Amalia Hernández, quien les ofreció su teatro y un brindis por las funciones de septiembre en el Teatro Jiménez Rueda.[1622] Ese mismo mes la compañía hizo su declaración de principios enfatizando sus objetivos y formas organizativas. Su finalidad era

la búsqueda y la liberación de los medios expresivos del bailarín, entendiéndolo fundamentalmente como "ser" dueño de su cuerpo y de la armonía que contiene, capaz de reflejar en su dualidad radiante forma y espíritu —los espacios, los sentimientos y los conceptos complejos de nuestro tiempo, la realidad transmutada en movimiento dentro del "mundo" sutil y efímero, y a la vez sin límites, del escenario.

Se consideraban "un espejo" del mundo y de la vida cotidiana; trabajaban en equipo, con "espíritu comunal", y querían "recuperar la libertad del movimiento, del gesto ritual" por medio de la disciplina dancística. No seguían dogmas, sino la "inquietud creativa y la comunicación artística", y pretendían formar nuevos coreógrafos con "orientaciones renovadas". Habían elegido el camino de la investigación y experimentación, de donde habían nacido sus obras colectivas e individuales y la "creación espontánea" en el escenario, improvisaciones que establecían relaciones con los espectadores. Con ello lograban la comunicación buscada, que junto con las imágenes, sensaciones, vivencia común y lenguaje, redondeaba su definición de la danza.[1623]

En octubre de 1972 se publicaron dos entrevistas con las directoras de la compañía. Antonia Torres se refirió a las deficiencias de la danza contemporánea mexicana, aunque pensaba que podía llegar a la "madurez" por la sensibilidad y talento de sus artistas. Para ella el arte era "el barómetro de la situación social, política y económica del país"; en toda Latinoamérica no había alcanzado un mayor desarrollo por "la falta de conocimientos suficientes, de disciplina (en cuanto a un enfrentamiento verdadero consigo mismo —o el querer responsabilizarse— típico de la inmadurez, tanto del individuo como de su país) y cultura en general", todo lo cual se resolvería con talento y sensibilidad.

Sostuvo que la danza no hacía "crítica social" porque al bailarín le faltaba conciencia, lo que podría enmendarse con "un programa de cultura general e información". La danza contemporánea le parecía el arte comprometido por excelencia porque, al igual que el teatro, reunía en el mismo lugar y al mismo tiempo al bailarín y al público: "el contacto no sólo es directo, sino recíproco. La reacción

[1622] "Doña Amalia, madrina", en *El Sol de México*, México, 24 de septiembre de 1972.
[1623] A.T., "Búsqueda y liberación en el Ballet Contemporáneo de México", en suplemento *México en la Cultura* núm. 1,226, 3a. época, de *Novedades*, México, 24 de septiembre de 1972.

que pueda provocar [el bailarín y actor] puede ser de lo más impulsadora y estimulante, conscientizante".

Para despojarla de su carácter elitista, Torres afirmó que debía crearse una danza que "no solamente acampe en lo abstracto ―ya que para eso se necesita una cultura que hoy en día sólo está al alcance de las élites―", sino que tuviera como sustento "las inquietudes referentes a la justicia social, mucho más candentes y manifiestas en la juventud de hoy que en generaciones anteriores".[1624]

Por su parte, Bodil Genkel habló sobre la enfermedad que la había dejado inmóvil, por la que ocho años atrás un médico de Suecia le había diagnosticado que su vida activa estaba por concluir. Con el optimismo que siempre la caracterizó, Genkel optó por un ortopedista mexicano, que le creó unas caderas artificiales, y pudo moverse de nuevo. Durante su convalecencia y negándose a usar el bastón "por vergüenza", la maestra descubrió que entre sus alumnas de la ADM "había un grupo que parecía tener „algo" que no poseían los demás"; la escuchaban, seguían sus instrucciones sin importar esfuerzo ni horario, "ni nada que no fuera la comunicación entre maestra y alumnos a través del lenguaje común de movimiento". Entonces supo que los alumnos podían bailar por ella y comenzaron un intenso trabajo que ahora desembocaba en el Ballet Contemporáneo.

A dos años de su creación, en 1972, estaba compuesto por ocho bailarinas menores de 20 años y cinco varones, que trabajaban "en forma fraternal"; la mayoría eran estudiantes universitarios y no obtenían un "sueldo decoroso" por su trabajo. Las primeras recibían ayuda económica de su familia y a los segundos el INBA recientemente les había otorgado becas. Como Genkel decía, "¿cómo tener bailarines si tienen que buscar trabajo para poder comer?".[1625]

Arrastrando esa situación, como todos los bailarines mexicanos, en abril de 1973 el Ballet Contemporáneo de la ADM dio una función en el Museo Tecnológico, dentro de la temporada de Recreación Cultural Familiar, con *Bocetos* de Héctor Chávez, *Dúo* (c. Genkel, m. Tizi Avni) e *Itzamna* de Amparo Sevilla. Dirección de Bodil Genkel y Antonia Torres; iluminación, Jorge Campuzano; entrenadores de danza, Bodil Genkel, Carola Montiel y Miguel Ángel Palmeros.[1626]

Al año siguiente participaron en la temporada de danza contemporánea en el Teatro Jiménez Rueda, donde de nuevo definieron su trabajo como la búsqueda de trascender "la simple danza de

---

[1624] Antonia Torres en J. H. Trujillo, "Deficiente la danza moderna en México", en *Cine Mundial*, México, 7 de octubre de 1972, p. 5.
[1625] Bodil Genkel en Virginia Llarena, "Ellas. Bodil Genkel", en *El Heraldo de México*, México, 8 de octubre de 1972, secc. Cultura, p. 4.
[1626] Programa de mano del Ballet Contemporáneo, Comisión Federal de Electricidad presenta Séptimo Día Recreación Cultural Familiar, Museo Tecnológico, México, 29 de abril de 1973.

forma, para dotar de un contenido vivo a cada una de sus interpretaciones". Querían establecer una "interrelación comunicativa" con el público para manifestarse "humana y socialmente a través de la danza", un arte "responsabilizado y comprometido con su tiempo". Por eso, su preocupación era crear sobre "aspectos primordiales del contexto social" que llevaran a la reflexión del público "sobre su propio devenir". Seguían dándole importancia a la "libre aportación de ideas" de sus integrantes, que los llevaba a romper la "dirección jerárquica", estimular la creatividad de todos y encaminarse hacia el trabajo colectivo.[1627]

A pesar de que la compañía se ganó un lugar en el campo dancístico mexicano y dio frecuentes funciones en los foros de la ciudad de México y otras, a principios de 1975 desapareció. No así el interés de la ADM, de sus maestros de la especialidad, Bodil Genkel y Josefina Lavalle, por mantener un grupo profesional de danza contemporánea dependiente de la escuela y apoyado por el INBA.

En diciembre de 1975 se presentó el área de Danza Contemporánea de la ADM, bajo la dirección artística de Josefina Lavalle y coordinación de Antonia Torres, en una temporada en el Teatro de la Danza. En el texto del programa de mano se afirmaba que el propósito de la escuela era formar bailarines integrales y que las obras que se mostrarían eran prácticas de foro para los alumnos. Fueron *Brisas* (c. Rosalío Ortega, m. Erik Satie, diseños Teresa Segovia); *Un cuento* (c. y diseños Farnesio de Bernal, m. anónima s. XII, XIII y XIV); *Tiempos* (c. Rosa Reyna, m. Manuel Enríquez, diseños Guillermo Barclay); *Juan Calavera* (c. Josefina Lavalle, m. Revueltas y Elizondo, esc. y vest. Raúl Flores Canelo, máscaras Federico Canessi), y *Danzas de flor y canto* (c. Evelia Beristáin, m. Jacques Charpentier, diseño Rubén Valencia).

Los bailarines fueron Adelaida Aburto, Abimael Aguilar, Cecilia Appleton, Sandra Ayala, Patricia Cienfuegos, Martha Chirino, Lourdes Duarte, Arloyne Fonseca, Mizart Gutiérrez, Gonzalo López, Marcela López, Norma López, Rosa María Martínez, Eva Pardavé, Elda Pérez, Lourdes Pliego, Rosa Aurora Ramírez, Yolanda Ruiz y Patricia Thomas, además del bailarin huésped Héctor Chávez.[1628]

Sobre estas presentaciones Patricia Cardona escribió que los bailarines eran alumnos de la primera generación formada en la ADM. Le pareció que tanto *Brisas* como *Danza de flor y canto* remitían al "pasado", cuando los "cuerpos de los bailarines eran utilizados para marcar literalmente las frases musicales" y el lirismo daba razón de ser al movimiento; *Un cuento* era una "farsa y mímica"

[1627] Virginia Llarena, "En el arte de la creación", en *El Heraldo de México*, México, 16 de noviembre de 1974.
[1628] Programa de mano de la Academia de la Danza Mexicana, Temporada 1975, Teatro de la Danza, México, 11, 13 y 14 de diciembre de 1975.

sin más pretensiones que "lo obvio", y *Tiempos*, esa sí, obra contemporánea por su variedad en los movimientos y sobre todo por las imágenes lunares que se proyectaban y la música empleada. Rosa Reyna sí poseía "una vocación más contemporánea de las dimensiones del espacio y por tanto su interés en la evolución de las estructuras internas y externas de la danza misma".[1629]

Con ese mismo programa se presentaron en febrero de 1976 en una temporada de ocho fechas en el Teatro de la Danza, como Compañía de Danza Contemporánea de la ADM.[1630] Era el regreso de la compañía, no así de los integrantes de la primera dirigida por Genkel; sin embargo, según un cronista tenía el mismo espíritu "enjundioso y joven" y bailarines que "lo entregan todo en cada función".[1631] El propósito de las funciones era que los alumnos alternaran con grupos profesionales y tuvieran práctica escénica, además de iniciar "el rescate y recopilación de obra de nuestro reciente pasado coreográfico, actividad indispensable para cimentar la historia de la danza en nuestro país". Al lado de estas afirmaciones, se especificaba la vocación de los bailarines de la ADM: "la trayectoria del baile entre nosotros refleja una permanente inquietud por explorar los caminos abiertos en esta disciplina, así como el deseo de conservar las tradiciones académicas [...] más que ahondar en la práctica de una sola escuela o estilo, coloca a sus integrantes en el centro de técnicas intentando hacer del joven un bailarín integral".[1632]

Para esa compañía Waldeen creó *Tres danzas del Tercer Mundo o Danzas del fuego nuevo*, a petición de Josefina Lavalle y según idea de Echeverría. Waldeen relató que en una entrevista con el presidente ella le pidió

que nos dijera como espectador qué es lo que le gustaría ver con esta nueva compañía de danza moderna. Entonces, comenzó a nombrar los problemas humanos que más nos duelen en el mundo, y uno de ellos es la situación actual del Tercer Mundo en su hambre de libertades. Lo que a mí también me interesa.

Yo me imaginé un ballet y el señor presidente pronto me prestó unos libros de "tecnología intermedia", donde se explica que con la ayuda de países desinteresados como Holanda, se realicen diseños e instrumentos para que los pueblos pobres puedan ellos mismos desarrollarse. Sobre esta base hice la segunda danza, trabajando la tierra, que se le ha olvidado. Yo no estoy con el Minotauro que señala Marcuse, que es la tecnología que aplasta al hombre y la deshumaniza. Los hombres del Tercer Mundo tienen la nobleza de la tierra.

[1629] Patricia Cardona, "Academia de la Danza Mexicana. Presentación de obras creadas por bailarines mexicanos", en *El Día*, México, 16 de diciembre de 1975.
[1630] "Danza de Josefina Lavalle en el Auditorio", en *El Universal*, México, 1 de febrero de 1976.
[1631] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 3 de febrero de 1976.
[1632] "Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 12 de febrero de 1976.

> En este ballet he tratado de unir los movimientos dancísticos comunes de los pueblos que se representan, y debo decir que hemos tenido el apoyo más amplio de la ADM que dirige Josefina Lavalle.[1633]

Diseñó el vestuario Dasha, quien retomó los elementos de las diferentes razas; Tulio de la Rosa se encargó de la coordinación de la obra, Asa Zatz de la iluminación y Tomás Cevallos de la producción. Los bailarines eran Isabel Salcedo, Guillermina López, Javier Romero, Héctor Herrera, Isaura Estañol, Kléber García, Martha Chirinos, Adelaida Aburto, Sara Salazar, Cecilia Appleton, Rosa Martínez, Yolanda Ruiz, Audrey de la Rosa y Laura Chávez. La obra se estrenó el 14 de septiembre de 1976 en la inauguración de la Universidad del Tercer Mundo en la ciudad de México, otra iniciativa del presidente Echeverría.

Derivada de este grupo de la ADM y de los esfuerzos de Josefina Lavalle por formar una compañía profesional, en noviembre surgió, de la misma escuela y como parte de las acciones del Consejo Nacional de la Danza, la Compañía Contemporánea de Danza, de corta vida como otros organismos fundados al final del sexenio. En el anuncio de su creación se afirmó que "la danza no es un divertimiento para sectores exclusivos ni pasatiempo de élites, por el contrario, la danza se integra al ser nacional y a su realización colectiva". Según esta tesis, se pretendía impulsar una "expresión renovada" de la danza nacionalista pero con "un compromiso decisivo con nuestro tiempo y sociedad".[1634]

La compañía debutó en el PBA el 18 de noviembre, y también dio funciones el 25 de noviembre y 2 y 6 de diciembre. En el programa de mano se expresaron largamente su justificación y objetivos: era un "mecanismo" que retomaba la experiencia de la danza nacionalista de los años cuarenta y cincuenta, una "compañía de danza moderna propiamente mexicana" que, desaparecido el Ballet de Bellas Artes en 1963, daba la opción a los bailarines de "incursionar o desarrollarse en esa línea". Sus "objetivos básicos" eran cinco: conformar un repertorio que reanudara "el hilo roto" de la danza nacionalista, la cual reflejaba "con mayor profundidad el sentir y las inquietudes del pueblo mexicano"; fomentar entre los artistas de todas las disciplinas la creación de un repertorio mexicanista; rescatar el creado en décadas anteriores y mantener "un museo vivo" para conocimiento de los bailarines e impulsar el desarrollo de una danza contemporánea "que pueda, por sus raíces, llamarse

[1633] Waldeen en Luis Bruno Ruiz, "Las danzas del Tercer Mundo comienzan en la obscuridad", en *Excélsior*, México, 9 de agosto de 1976, pp. 1-B y 3-B.
[1634] Angelina Camargo B., "La danza no es un divertimento para élites ni sectores exclusivos", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1976, p. 30-A.

mexicana"; organizar un "mecanismo de promoción" que llevara a esa compañía ante todo tipo de públicos, y "mantener un repertorio accesible, apartado de un elitismo sofisticado así como de una concesión irrestricta al gusto de la mayoría".

Por su parte, la ADM no pretendía "otra cosa que hacer posible una actividad formativa y práctica, recogiendo el elemento humano que se interesa en desarrollar los planteamientos antes expuestos". Para Josefina Lavalle, la compañía permitiría la eficacia del trabajo de la ADM, al darle a los egresados una alternativa de desarrollo profesional; hasta ese momento éstos debían "acomodarse a líneas de trabajo a veces ajenas a su formación o expectativas", pero "al formarse la Compañía, la Academia que dirijo establece un camino decisivo para la danza moderna mexicana, que le dará a ésta la oportunidad no sólo de progresar sino de autogenerarse con el elemento más idóneo".

Sin una dirección, aunque de hecho estaba a cargo de Lavalle, los consejeros artísticos eran Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Benítez, Juan de la Cabada, José Chávez Morado, Armando Zayas, Mario Kuri-Aldana, Leonardo Velázquez, Salvador Ochoa y Dasha; la asesora artística era obligadamente Waldeen; la coordinación general, de Tulio de la Rosa; los coreógrafos, Waldeen, Lavalle, Rosa Reyna, Farnesio de Bernal, Evelia Beristáin y Rosalío Ortega, y la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, dirigida por Armando Zayas.

Los bailarines de la flamante compañía eran Guillermina López, Patricia Ladrón, Raúl Aguilar, Javier Romero, Héctor Herrera, Isaura Estañol, Audrey de la Rosa, Rocío Torres, Braulio Ruiz, Laura Chávez, Beatriz Uribe, David Butrón y Rodrigo Palomino; las alumnas de la ADM que participaban eran Martha Chirino, Adelaida Aburto, Cecilia Appleton, Rosa María Martínez, Sara Salazar y Yolanda Ruiz; los artistas huéspedes, Aurora Agüeria, Alonso Marroquín, Rafael Pimentel y Silvia Mariscal. La dirección musical, a cargo de Armando Zayas; director de producción, Tomás Cevallos; director de escena, Asa Zatz; relaciones públicas, Linda Gálvez, Luz María del Moral, María Luisa Valdovinos y Mirna Palacio.

En su debut la compañía estrenó *Tres danzas para un mundo nuevo* (En homenaje a los pueblos del tercer mundo) de Waldeen (m. Leonardo Velázquez, vest. Dasha, iluminac. Asa Zatz, textos Pablo Neruda y Rodolfo Valencia, voz Silvia Mariscal). Estaba dividida en tres partes: *Los oprimidos… su rebeldía… su liberación*; *Siembra… cosecha… celebración*, y *Estrechando vínculos… creando nuevas convivencias o conciencias… Hermandad… La independencia*.

El otro estreno fue *Otoño de búsqueda* de Rosa Reyna (m. Velázquez, iluminac. Juan González Amador, diseños Rosa Reyna), con referencia a los versos de Pablo Neruda "eres lo que está dentro de mí/ y está lejano,/ huyendo como un coro de/ nieblas perseguidas".

Se repusieron dos obras centrales de la danza nacionalista, *Los gallos* de Farnesio de Bernal (1956) y *La Coronela* de Waldeen en cuatro episodios (1940).[1635] Sobre ésta la coreógrafa comentó que en muchas ocasiones anteriores se la habían solicitado; ahora había accedido por dos razones, "una, porque Chepina Lavalle me insistió que lo hiciera, argumentando que era mi obligación; otra, porque se me acercó un grupo de estudiantes para solicitarme que pusiera nuevamente esta obra, desconocida para las nuevas generaciones". Ella se había negado porque quería descansar y con ironía dijo que "en Francia no es necesario que los artistas tengan que volver a trabajar para que el pueblo recuerde lo que ha tenido, pero desgraciadamente en México el repertorio se muere".[1636]

Emocionado por la reposición de *La Coronela*, Luis Bruno Ruiz escribió que había sido una "inmensa sorpresa" para el público: "En realidad, el arte verdadero siempre permanece, es eterno su lenguaje de comunicación directa, nunca envejece, y todo el mundo lo comprende".[1637]

Unos días después de su debut en el PBA, el 29 de noviembre, la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana de la ADM fue incluida en la función de reinauguración del Teatro de la Cuidad, con *La Coronela*. El resto de los participantes fueron la Orquesta Típica de la Ciudad de México, dirigida por Jesús Galarza Acosta; el Coro de la Ciudad de México, por Eduardo del Campo; el Grupo de Poesía Coral de la Sección 12 del SNTE "Jaime Torres Bodet" de Durango, dirigido por Víctor Manuel Morales, y la Orquesta Sinfónica del Estado de México, por Virgilio Ovalle Pérez.[1638]

### 3. Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN)

En septiembre de 1972 el director del INBA habló sobre las modificaciones al "concepto" del Instituto, en función de que no era una empresa sino una institución con obligaciones sociales, como la promoción de la "alta cultura" entre las clases populares. Además de anunciar que se abría la temporada de "a dos pesos" en el PBA buscando "derrumbar la barrera del precio" para públicos populares, mencionó un plan de investigación de todas las artes, que se inició con música y danza.

[1635] Programa de mano de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana, PBA, México, 18 y 25 de noviembre de 1976. Los créditos de *La Coronela* incluían a Rodolfo Valencia como director del coro.
[1636] Waldeen en Angelina Camargo B., "La danza no es un divertimento para élites ni sectores exclusivos", *op. cit*.
[1637] Luis Bruno Ruiz, "Triunfó *La Coronela* de Waldeen en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1976.
[1638] Programa de mano de la Reinauguración del Teatro de la Ciudad, Teatro de la Ciudad-Dirección General de Servicios Sociales del DDF, México, 29 de noviembre de 1976.

Luis Ortiz Macedo explicó que el Conservatorio Nacional de Música y la ADM tendrían como una de sus funciones la "amplia investigación de todas las manifestaciones vernáculas" del país, gracias a la cual se rescatarían las que "han empezado a desaparecer o a transformarse por la influencia de los medios de comunicación. Se pretende que de esa investigación resulte, entre otras muchas cosas, una verdadera escuela de danza, integrada con los auténticos valores, para preservar y enriquecer, aún más, esa rama del arte".[1639]

Éste parece ser un antecedente del fideicomiso Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), creado por disposición de Luis Echeverría e incorporado a la ADM. Pero había una real necesidad en el campo dancístico de desarrollar la investigación, especialmente la referida a la danza tradicional, como se ha visto en varias peticiones y exigencias de bailarines, maestros, estudiantes y cronistas. Y un elemento más fue el interés del presidente por las manifestaciones tradicionales de la cultura, según ha narrado Josefina Lavalle.[1640]

El 23 de noviembre de 1972 el director general de Asuntos Jurídicos y de Legislación de la Secretaría de la Presidencia, Horacio Castellanos Coutiño, informó a Ortiz Macedo que "por instrucciones" del presidente la Secretaría de Hacienda había solicitado la constitución de dicho fideicomiso, que el Comité Técnico estaría constituido por el director del INBA y un suplente, y que la delegada sería Lavalle.[1641]

De tal manera, en 1973 quedó conformado el FONADAN; Ortiz Macedo fue nombrado presidente de su Comité Directivo y Josefina Lavalle, delegada ejecutiva del Comité Técnico y de la Administración de Fondos. Integraban el Comité representantes de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (el oficial mayor, Luis Riba Rincón), el Departamento del Distrito Federal (el secretario de la Dirección General de Servicios Sociales, Carlos Jalife Elías), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Guillermo Bonfil), el INBA y la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial. El fideicomiso se

[1639] Luis Ortiz Macedo en Carlos Cantón Zetina, "Ópera, conciertos, danza, etc., a precios bajos", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 7 de septiembre de 1972, pp. 1 y 14.

[1640] Josefina Lavalle ha relatado que el FONADAN nació gracias a la coincidencia de dos situaciones. La primera, que la sección de danza folclórica en la ADM tenía deficiencias y era necesario reforzarla con trabajo de investigación; la segunda, el interés del presidente Echeverría. Éste la citó para pedirle que promoviera los grupos de danza tradicional, enfatizando que se refería a "los grupos de danza auténticos, los campesinos, los que realmente han hecho la danza tradicional". Lavalle se sorprendió ante tal petición, porque "es muy raro que un político mexicano tenga una visión tan clara sobre este tema. Me sorprendió y me interesó mucho porque ésa es realmente la raíz de nuestra danza tradicional: la que existe en todos los poblados del país". En Alberto Dallal, "75 años de danza. Josefina Lavalle, pionera del movimiento mexicano de danza moderna", en semanario *Revista de Revistas* de *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1985, p. 57, cit. en Alejandra Ferreiro, *op. cit*., p. 64.

[1641] Oficio de Horacio Castellanos Coutiño, director general de Asuntos Jurídicos y de Legislación de la Secretaría de la Presidencia, a Luis Ortiz Macedo, director del INBA, México, 23 de noviembre de 1972.

constituyó con la aportación inicial de tres millones de pesos por el gobierno, y se estableció que posteriormente éste, así como organismos públicos y personas privadas físicas o morales, realizarían nuevas aportaciones, además de que el Fondo obtendría ingresos de sus actividades.[1642]

El contrato del fideicomiso fue firmado el 15 de noviembre de 1972 por el gobierno federal (Miguel de la Madrid Hurtado, director general de Crédito) y la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial, S.A. (Julio Sánchez Vargas, director general). El FONADAN se constituía en función de los siguientes considerandos:

- Que si se toman las medidas necesarias para un correcto registro e investigación, se podrá ofrecer al público un panorama veraz y completo de la danza folclórica mexicana.
- Que es ineludible provocar el impacto emotivo que fomente, en el espectador actual, la necesidad de preservar nuestras tradiciones originales para las generaciones futuras.
- Que el estudio y fomento de nuestras tradiciones son el mejor medio para formar conciencia de nuestra propia identidad nacional.
- Que debemos reintegrar a la danza folclórica mexicana su valor auténtico como parte de la vida comunitaria y cotidiana, y
- Que en donde más se pierde la conexión con las raíces tradicionales es en los centros urbanos y que, por lo tanto, éstos se deben revitalizar poniéndolos en contacto directo con las expresiones auténticas de nuestro arte popular.[1643]

Con el programa de investigación del FONADAN se buscaba conocer las características básicas de las manifestaciones dancísticas del país y su distribución por regiones, así como elaborar un atlas de la danza mexicana con su calendario de fiestas y ceremonias. Se señalaban las regiones, la información que debía recopilarse y el proceso que se seguiría para registrarla, clasificarla y analizarla. Esto último, que incluía el trabajo de investigación etnográfica y coreográfica, conllevaba el aprendizaje de las danzas estudiadas. El siguiente paso era la difusión, presentando las danzas en la explanada del Museo de Antropología e Historia de la ciudad de México, además de armar un archivo informativo que pudieran consultar los interesados, y que sería base para la publicación posterior de los materiales.

Para capacitar al personal que realizara la investigación coreográfica se impartió un curso intensivo de seis semanas, que dio herramientas para conocer a los grupos étnicos del país, la clasificación de danzas, el análisis musical, la actividad investigativa, el sistema de notación y el empleo de medios audiovisuales. Los encargados fueron la etnóloga Mercedes Olivera, Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Daniel García Blanco, Guillermo Noriega, Cristina Abad y Josefina

[1642] "FONADAN. Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana", en *Revista de Bellas Artes* núm. 7, nueva época, México, enero a febrero de 1973, p. 20.
[1643] *Ibid*., p. 21.

Lavalle. Los 50 asistentes eran maestros de danza del IMSS y el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, así como alumnos y maestros de la Escuela de Danza del DDF y la ADM (entre quienes se seleccionó a 15 personas para laborar como auxiliares de investigación etnográfica y coreográfica).

Además de las conferencias, se llevaron a cabo una sesión práctica a cargo de Zacarías Segura, prácticas intensivas de investigación en San Luis Potosí y el estado de México, aprendizaje de las danzas y convivencia con los danzantes.

En cuanto al equipo técnico que utilizó el FONADAN, el de grabación y sonido fue donado por la SHCP y el INBA colaboró en el establecimiento de laboratorios y equipo de cine y fotografía, además de ceder la fonoteca que se encontraba en el edificio de la ADM. El equipo administrativo y de investigación que reunió el Fondo tenía a Luis Felipe Obregón como coordinador de investigación coreográfica; Marcelo Torreblanca, asesor de investigación coreográfica; Mercedes Olivera, coordinadora de investigación etnográfica y de antropología social; Mariana Murguía, auxiliar de investigación etnográfica y encargada del archivo; Francisco Savín, coordinador de investigación musical; Mario Huir, asistente de la coordinación de investigación musical; Xóchitl Medina, coordinadora de difusión; Rosalío Ortega, coordinador del Teatro de la Danza; Evelia Beristáin, asistente y coordinadora de las actividades diarias de los grupos; Asunción Martínez, ayudante de investigación coreográfica; Alfredo Núñez, fotógrafo; Rubén Valencia, dibujante; María Dora Martínez, secretaria privada, y Josefina Lavalle, delegada ejecutiva del Comité.[1644]

Los cuatro grandes objetivos del FONDAN para las áreas de investigación y difusión, ambiciosos e inéditos en el campo dancístico, eran:

Investigar de manera exhaustiva las danzas populares mexicanas motivando a los grupos que las ejecutan a conservarlas, revitalizándolas en aquellos lugares en que estén desapareciendo por falta de estímulo y de medios económicos para su permanencia, pero que aún existe el interés de la comunidad por esta manifestación.

Poner en contacto directo a los habitantes de los grandes centros urbanos con las danzas del pueblo para fortalecer nuestras tradiciones y raíces precisamente en los lugares donde mayor es su tendencia a desaparecer.

Incrementar la conciencia de nuestra identidad nacional difundiendo por los medios masivos de comunicación esta expresión artística en nuestro pueblo.

Poner a disposición de maestros, estudiantes, investigadores, bailarines, directores de grupo, etnólogos, sociólogos, etc. y todos aquellos interesados en la danza popular mexicana, material coreográfico, musical y etnográfico que la refleje con fidelidad y autenticidad.[1645]

---

[1644] *Ibid*., p. 23.

[1645] "Breve información sobre el FONADAN", FONADAN, México, septiembre de 1986, mecanografiado, en Archivo CENIDI Danza, México.

Un objetivo más, referido al área de formación de recursos humanos para la investigación, promoción y enseñanza de la danza tradicional mexicana, era "capacitar a investigadores, maestros especializados y maestros normalistas de las diferentes entidades del país, para que coadyuven en la tarea de investigar, conservar, difundir y revitalizar las danzas y bailes característicos de su entidad, región o poblado donde laboran, así como de otras regiones del país".[1646]

Las acciones que desplegó el FONADAN fueron la elaboración de un inventario de las danzas y música populares del país; la investigación "profunda" del contexto geográfico y cultural de dichas manifestaciones, y el registro por medio de fotografía, cine, notación y grabación, para su estudio, enseñanza y divulgación.

El FONADAN estableció su plan técnico de investigación y estudio de la danza a partir de la etnografía, la música, la coreografía y el vestuario. De inmediato, con la colaboración técnica y económica de algunas instituciones de su Comité Directivo, y se elaboró un calendario de fiestas de Morelos, Tlaxcala, México, Puebla y Distrito Federal.

Dentro del equipo de trabajo que comandaba Josefina Lavalle se encontraban, como ya se mencionó, Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón. Eran dos de los grandes maestros de danza popular mexicana que se habían desempeñado como misioneros en los años treinta, y que pugnaban por el rescate y conservación de esa forma cultural con el mayor grado de pureza.

En entrevista, Torreblanca, bailador "de la más telúrica y auténtica de las danzas, la del pueblo", se mostró fiel a sus convicciones al señalar su interés en conservar la autenticidad de la danza tradicional y el respeto a ésta. Al desempeñarse como investigador coreográfico del FONADAN, viajaba a "los pueblos más apartados a tomar contacto con los bailadores y sus expresiones regionales: ahí sorprende a sus compañeros por su agilidad y capacidad de trabajo".

El coordinador coreográfico del FONADAN era Luis Felipe Obregón, quien reconocía plenamente la labor de Torreblanca y afirmaba que no se ayudaría a la danza tradicional en tanto se siguiera apoyando a los grupos de danza folclórica escénica, lo que hacían todas las instituciones gubernamentales que tenían grupos de ese tipo (INBA, IMSS e INJUVE, por ejemplo). Decía que, a pesar de la formación del FONADAN, se requería que los gobernadores de los estados apoyaran con recursos para levantar los censos planeados y recibir ayuda técnica; proponía que esos recursos salieran de los apoyos que se daban a grupos escénicos, y una mitad le correspondiera al FONADAN.

[1646] "Programas, objetivos y acciones de FONADAN", FONADAN, México, s/f., en Archivo CENIDI Danza, México.

Otra necesidad imperiosa que veía Torreblanca era legislar para proteger la "danza auténtica folclórica"; "y no es que yo esté en contra de los grupos que van al extranjero, creo que deben ir con sus contratos; pero que el mundo sepa que sólo está viendo algo cercano a la verdadera danza popular".[1647]

El 12 de mayo de 1973 el FONADAN (situado en los altos de la ADM) comenzó sus trabajos de difusión presentando a un grupo de danzantes del estado de México, integrado por maestros rurales, en la explanada del Museo Nacional de Antropología. Bailaron *Pastoras*, *Contradanzas del monarca*, *Bastoneros y tecomates*, *Cuadrillas y virginias* y *Danzas aztecas*.[1648] A partir de entonces, los domingos de cada semana en el mismo lugar se presentaron grupos de danzantes de todo el país; antes se hacía una descripción de cada danza y su significado, con el fin de contextualizarla. Algunos de los participantes fueron un grupo indígena de San Mateo del Mar, proveniente de la región ístmica de Oaxaca, con danzas de sus fiestas de Corpus Christi, La Candelaria y San Mateo (marzo de 1974);[1649] un conjunto de cien danzantes que ejecutó *Danza de concheros* (enero de 1976);[1650] *Los indios brutos* (marzo de 1976);[1651] *Los santiagueros* de la ranchería indígena náhuatl de Pinahuizta, municipio de Cuetzalán, Puebla (abril de 1976),[1652] y un grupo de San Salvador Atenco, de la cabecera municipal de Atenco, estado de México, con sus danzas de carnaval (abril de 1976).[1653] Estos grupos en ocasiones también actuaban en otros foros, como los espacios abiertos que ofrecía el DDF en sus diferentes programas culturales, como Arte en las Delegaciones,[1654] siempre con el propósito de "promover tradiciones originales del país, como uno de los mejores medios para formar conciencia de nuestra propia identidad nacional".[1655]

El 14 de mayo el FONADAN comenzó su trabajo de recopilación para el catálogo de danzas en Chiapas, con la participación de 32 alumnos de la Escuela Normal de Tuxtla, quienes se dividieron en seis equipos para estudiar las regiones del estado.

[1647] Gloria Velasco Zetina, "Verdad sobre la danza. Preguntas al maestro Torreblanca", en *El Día*, México, 30 de junio de 1973.
[1648] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1973.
[1649] Virginia Llarena, "Ciencia, arte y cultura. Reloj de sol", en *El Heraldo de México*, México, 17 de marzo de 1974, secc. Cultural, p. 6.
[1650] "Danzas mexicanas en Antropología", en *Excélsior*, México, 26 de enero de 1976, p. 2-B.
[1651] "El mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 28 de marzo de 1976.
[1652] "Danza de *Los santiagueros* en la explanada del Museo de Antropología, mañana", en *Excélsior*, México, 2 de abril de 1976, pp. 1-B y 2-B.
[1653] Humberto Schroeder, "Regocijo popular de danzas de la región de Salvador Atenco", en *El Universal*, México, 15 de abril de 1975, 2a. secc., p. 3.
[1654] Programa de mano de Arte en las Delegaciones, Jardín Xicoténcatl, delegación Coyoacán, México, 23 de septiembre de 1974.
[1655] Humberto Schroeder, "Regocijo popular de danzas de la región de Salvador Atenco", *op. cit*.

A finales de 1974 el FONADAN inició una publicación semanal de artículos breves en el suplemento cultural del diario *Novedades*, sobre sus investigaciones de danzas en textos, dibujos y fotografías. Al año siguiente Josefina Lavalle habló del trabajo realizado siguiendo “la filosofía del FONADAN”. Según Humberto Schroeder,

En las sierras y en los valles, en las planicies y en las costas, en cientos de poblados, el pueblo de México baila y hace de la danza una de las manifestaciones artísticas más profundas y de mayor arraigo tradicional. El pueblo de México baila para expresar alegría desbordante, rito ancestral, misticismo cristiano, gestas históricas, galanteo, burla, magia y mil manifestaciones más de un país lleno de inquietudes, riqueza de color y tradición histórica. La conservación de la danza contribuirá a impedir que nuestro país caiga en el peligro de la estandarización industrial y la posible sustitución de tradiciones centenarias por formas culturales implantadas en los medios industrializados de comunicación masiva.

A un año y medio de su fundación, el FONADAN había registrado cerca de 150 danzas del país, incluidos “giro melódico, fotos fijas, película con tramos de filmación lenta, análisis coreográfico y estudio *in situ* de las características socioeconómicas de cada uno de los pueblos en cuestión”. Lavalle refirió que habían registrado una danza por semana e investigado cinco en su totalidad; por lo vasto del universo, consideraba que simplemente para conocer todas las danzas de Moros y Cristianos (alrededor de dos mil), requerirían cuarenta años de trabajo. Sin embargo, ya habían empezado, “y si bien tenemos perdidos casi cinco siglos, mientras seamos constantes la obra será terminada finalmente. Cuando se haya concluido, desde el punto de vista de la danza seremos verdaderamente ejemplares ante el mundo”, expresó.[1656]

En abril de 1975 Lavalle anunció la apertura de un archivo gráfico de la ADM, en el que podrían consultarse videos, cintas grabadas, diapositivas y otros materiales recopilados por maestros de la Academia para estudiar las raíces prehispánicas, coloniales, técnicas y vestuario de las danzas. También anunció la publicación de las investigaciones de los profesores, la reunión de ilustraciones y fotografías, y los libros sobre Chiapas y Puebla ya concluidos,[1657] que constaban de registro de danzas, un atlas y un calendario de fiestas.

A esos libros les siguieron varios discos y folletos sobre las fiestas y danzas populares de varias zonas del país;[1658] con las 21 películas filmadas se organizó un ciclo sobre danza tradicional mexicana

[1656] Armando Carlock, “Miles de danzas autóctonas esperan ser clasificadas”, en *El Sol de México*, México, 1975.
[1657] “El INBA crea un archivo gráfico sobre danza”, en *El Sol de México*, México, 3 de abril de 1975.
[1658] Patricia Cardona, “Se ha desviado el propósito de la danza ritual mexicana”, en *El Día*, México, 31 de agosto de 1976.

en octubre y noviembre de 1976 en el Teatro de la Danza,[1659] que después serían exhibidas por el Canal 13 de televisión. En 1975 el FONADAN hizo su primer viaje a Europa; visitó Rumania al frente de varios grupos indígenas y participó en la gira artística-cultural organizada por Esther Zuno por diversos países del Caribe, también con dichos grupos.[1660]

Los esfuerzos de los integrantes del FONADAN no condujeron a una real profesionalización de la investigación, pero sí a importantes avances en ese sentido y al registro de un material valiosísimo. Su trabajo no fue descalificado por el siguiente gobierno; el Fondo se mantendría, con Lavalle a la cabeza, hasta 1986.

[1659] Invitación al ciclo, firmada por Josefina Lavalle, delegada ejecutiva del FONADAN, Teatro de la Danza, México, 29 de octubre, y 5 y 12 de noviembre de 1976.
[1660] Currículum de Josefina Lavalle, CENIDI Danza, INBA, México.

## XIX. Centros de Educación Artística (CEDART), otra medida precipitada

La reforma educativa del sexenio tuvo importantes repercusiones en el ámbito artístico, cuyos representantes les tomaron la palabra a las autoridades de la SEP y plantearon una reestructuración global de la educación artística en todos los niveles, necesariamente incluido el profesional, área del INBA, como la ADM.

En febrero de 1973 la Comisión de trabajo para la reforma educativa en el Instituto, formada por la dirección general de éste y con la asesoría técnica de la Subsecretaría de Planeación y Coordinación Educativa de la SEP, emitió un documento que presentaba a la SEP el Plan de Reforma Educativa para centros del INBA, "que amplía y reglamenta su acción docente y contempla los aspectos cuantitativos y cualitativos del proceso educativo, las alternativas de operación y los requerimientos para su funcionamiento". Su punto de partida era que el INBA debía "orientar e impartir la educación artística"; proponía reestructurarlo para que cumpliera con su Ley Orgánica formando una Subdirección General de Educación Artística y un Departamento de Educación Artística.

Los integrantes de dicha Comisión eran el representante de la Subsecretaría de Planeación y Coordinación Educativa de la SEP, ingeniero Fernando Treviño Sojo; el coordinador general de la Comisión, Jorge Hernández Campos; el subcoordinador, Humberto Chávez Cabrales; la coordinadora de Educación Preescolar, Aurora Castillo Vite; la coordinadora de Educación Primaria, Lulila Villaverde Gómez; la coordinadora de Educación Media Básica, Alicia Venegas Espejel; el coordinador de Educación Media Superior, Jorge González Reyes, y el coordinador de Educación Superior, Lorenzo Guerrero Ponce. Además, casi cuarenta maestros de todas las escuelas y secciones escolares del INBA, que durante dos meses habían trabajado juntos.

Luego de su diagnóstico sobre la situación educativa en el Instituto, la Comisión señalaba que éste no cumplía con su función ni tenía el reconocimiento de la SEP. Para remediar ambos puntos, era necesario impulsar la reestructuración educativa; con ese fin debía formarse el Consejo Técnico Pedagógico previsto por la Ley Orgánica del Instituto (nunca formalizado). A su vez, ese Consejo requería la creación de un Subsistema de Educación Artística dependiente del INBA, que abarcara todos los niveles (desde preescolar hasta licenciatura), con el objetivo de lograr una formación integral de los estudiantes y contar con un medio para detectar y estimular "aptitudes" en el arte.

Los estudios tendrían un reconocimiento oficial; adjunto al certificado de cada nivel los estudiantes obtendrían un diploma por sus estudios artísticos.

Se especificaba que la educación artística se impartiría en cada nivel (preescolar, primaria, secundaria, bachillerato y licenciatura en arte); se proponía una carga horaria de las asignaturas artísticas y la forma de detectar los talentos especiales, y se hablaba de un Nivel Normal de Artes, cuyo propósito sería la formación de profesores de educación artística. Los requisitos para ingresar a ese Nivel serían tener estudios de bachillerato y ser maestro normalista o educadora, quienes cursarían los nuevos estudios en dos años especializándose en un área.

La Comisión también enumeró o requerimientos económicos para llevar a cabo su propuesta: "garantizar la creación de plazas profesionales anualmente para absorber a los egresados de la Escuela Normal de Arte del Subsistema; crear plazas de denominación profesional que permitan la satisfacción de las necesidades del INBA y estructurar una línea escalafonaria en cada especialidad, partiendo de una dotación inicial de 17 horas".[1661]

El documento fue aprobado en lo general en sesión plenaria en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, con la presencia de 35 de los 50 miembros de la Comisión (entre ellos, Josefina Lavalle y Cristina Abad, del área de danza), y presidida por Treviño Sojo y Hernández Campos.

Mientras se aceptaba el Subsistema promovido, propusieron un programa de actualización para los maestros de las especialidades artísticas, cursos que impartirían las Secciones Escolares de Artes Plásticas y Música; ya que no existían secciones de Teatro y Danza, los Departamentos se encargarían de ambas áreas. La propuesta era organizar cursos de actualización para maestros del país, aumentar el número de escuelas artísticas, incluir asignaturas artísticas en las escuelas normales y orientar a los maestros normalistas en servicio (niveles preescolar y primaria).[1662]

Desde principios de 1976 se formó una Comisión Programadora con especialistas de danza, teatro, música y artes plásticas del INBA, para revisar, analizar, reestructurar y elaborar los programas de educación artística del nivel básico y medio básico. Esta Comisión reconocía la importancia fundamental de formar docentes para atender las escuelas primarias y secundarias del sistema nacional educativo, por lo que impulsó la capacitación de maestros; la ADM lo hizo especialmente, por su interés en obtener el reconocimiento oficial del bachillerato que impartía junto con las carreras artísticas de su especialidad.[1663]

---

[1661] Comisión de trabajo para la reforma educativa en el INBA, "Reforma educativa en el INBAL", México, febrero de 1973.
[1662] "Se amplía el subsistema de educación de arte: normal y licenciatura", en *Excélsior*, México, 28 de febrero de 1973.
[1663] Josefina Lavalle, "Evolución académica de CEDART. Historia y perspectivas", ponencia presentada en el Encuentro Cultural de los Centros de Educación Artística, México, noviembre de 1988.

Por otra parte, del 24 al 26 de junio de 1976 se llevó a cabo en Mazatlán una importante reunión, el I Seminario Nacional sobre Formación de Profesionales y Docentes del Arte, convocado por el Consejo Nacional Técnico de la Educación (CNTE), con la participación de numerosos representantes del INBA, escuelas artísticas públicas y privadas de todo el país. La convocatoria era resultado del interés de maestros del área y del CNTE, el cual pretendía que las instituciones de educación artística profesional se manifestaran en "un ambiente democrático y de elevada calidad académica".[1664]

El cargo de presidente de dicho Seminario se asignó a Moisés Jiménez, el presidente del CNTE; el vicepresidente del Seminario era Sergio Galindo, director del INBA; la coordinadora general, Idolina Moguel; el secretario general, Alejandro Alarcón, subdirector del INBA; la asesora técnica, Josefina Lavalle; el coordinador administrativo, Jesús Ocampo Bourelly, y el coordinador técnico, Alfredo Moreno H.[1665]

Los temas del I Seminario fueron definición y objetivos de la educación artística; lineamientos generales sobre los planes y programas de estudio; metodología y didácticas especiales; administración de las escuelas de arte en el nivel medio superior; actualización y mejoramiento de profesionales del arte, y formación de docentes de educación artística para los niveles elemental, medio y superior del sistema educativo nacional (escolar y extraescolar).[1666]

Lavalle opinó que se habían logrado "grandes y trascendentes avances para la educación artística" en el I Seminario, incluso, rebasando las metas fijadas; el titular de la SEP había aprobado las recomendaciones de la reunión.[1667] Entre ellas estaban la integración de la educación artística al sistema educativo nacional y la creación del bachillerato de arte como un nuevo nivel educativo, era inexistente hasta el momento, requerido para estructurar los estudios profesionales de arte. Con ello se perseguía, por un lado, que la educación artística llegara a todos los sectores poblacionales, y por otro, "la dignificación del arte y del artista" y hacer de éste "un vehículo de trascendencia social", pues se le profesionalizaría y se reconocerían oficialmente sus conocimientos y experiencia, mediante grados académicos.[1668]

[1664] *Ibidem*.
[1665] Oficio de Moisés Jiménez Alarcón y Alejandro Alarcón a Rosa Reyna, agradeciendo su participación en el I Seminario Nacional sobre Formación de Profesionales y Docentes del Arte, Mazatlán, 26 de junio de 1976.
[1666] Josefina Lavalle, "Evolución académica de CEDART. Historia y perspectivas", *op. cit*.
[1667] R.L.M., "Culturales", en *La Prensa*, México, 2 de julio de 1976.
[1668] "Proyecto para la integración de la Educación Artística", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1976, p. 2.

Otra recomendación, que se cumplió en la ADM, fue la inclusión de los grados quinto y sexto de primaria en las escuelas profesionales de arte; otra fue propiciar el trabajo de laboratorio experimental y de equipo, por el que también pugnaba la ADM. Esta enumeración, además de muchas otras consideraciones y recomendaciones, prueban que la Academia tuvo una importante injerencia en el I Seminario, pues llevaba años trabajando en el proyecto y, además, Lavalle ocupaba el cargo de asesora, posición que con seguridad le permitió influir en los resultados.

A dos meses del Seminario, el titular de la SEP dictó el Acuerdo por el que se crearon los Centros de Educación Artística (CEDART), publicado en el Diario Oficial de la Federación el 26 de agosto de 1976.

Para capacitar a los maestros que formarían el cuerpo de ese nivel educativo, en julio y agosto de ese año se impartió en las instalaciones del Conservatorio Nacional de Música el curso intensivo para el Programa Aplicable en el Bachillerato de Arte, organizado por el INBA (con duración de seis semanas y ocho horas de trabajo diario). El asesor pedagógico de la Subdirección General del INBA, Gilberto Sánchez Azuara, se encargó de coordinarlo. Lo cursaron maestros de las diferentes áreas seleccionados según la convocatoria emitida por el Instituto, que solicitaba su currículum y documentos probatorios de su preparación en el arte y la pedagogía.

El curso era gratuito y estaba compuesto por dos partes, la artística y la pedagógica. En la primera se revisaron los contenidos de los semestres primero y segundo del bachillerato para unificar criterios y enfoques en cada una de las artes; los maestros que impartieron las clases provenían de las escuelas superiores del INBA. La segunda parte tenía el propósito de instruir a los alumnos, según los lineamientos recientes de la SEP, en el manejo de programas con objetivos e implantarlos con técnicas de investigación; los profesores eran los asesores del CNTE.[1669]

Los cursos de las cuatro áreas artísticas fueron, para música, solfeo, instrumento, estructuras musicales a través de la historia y conjuntos corales; para artes plásticas, geometría descriptiva, topología, taller de técnicas pictóricas, taller de técnicas gráficas y taller de técnicas escultóricas; para danza, etnografía, repertorio y técnicas dancísticas, música, maquillaje y vestuario, y para teatro, expresión corporal, técnica vocal, técnica de la actuación, práctica de actuación, lenguaje e historia de los géneros dramáticos.

Del área de complementación pedagógica se impartieron didáctica y metodología aplicada al arte; psicología, conocimiento y educación de los adolescentes; evaluación y técnicas para valorar los

[1669] "En el Conservatorio Nacional inauguraron el curso intensivo sobre un Programa Aplicable al Bachillerato de Arte", en *Excélsior*, México, 22 de julio de 1976, p. 8-B.

aprendizajes en el arte, y curso práctico de español para unificar criterios en cuanto a los conceptos empleados en la elaboración de documentos y planes de trabajo semestral, por unidad y clase.

Los equipos de pedagogos del CNTE se encargaron de asesorar el programa general de integración de la educación artística y el Bachillerato de Arte. En esos momentos, además de tener experiencia docente en niveles desde primaria hasta normal superior, ya estaban familiarizados con la problemática artística, pues habían participado en la discusión sobre el área a raíz de la reforma educativa promovida en el sexenio.

Sobre este trabajo en conjunto de maestros de arte y pedagogos, Sánchez Azuara declaró que no se trataba de ponerle una "camisa de fuerza" al arte ni de "colocar al artista en un marco rígido frente a la creación individual", sino conseguir que, "a través de mecanismos de unificación, el arte alcance una mayor expresividad". El trabajo avanzaba hacia "una meta largamente deseada en nuestro país", la formación de "auténticas escuelas mexicanas, tomando conocimientos y técnicas de todo el mundo, pero uniéndolas y reformándolas para adaptarlas a nuestras propias realidades".

En entrevista con Patricia Cardona, el asesor explicó que con los cursos de complementación pedagógica a todas las áreas artísticas se buscaba una "coherencia inicial" para unificar criterios. Lo fundamental era definir la manera de impartir la educación artística, preocupación de todo sistema educativo, pues hasta el momento se basaba en la intuición del artista-maestro, y aunque esa transmisión de conocimientos era positiva para los alumnos en muchos casos, en otros no lo era. Sin embargo, "el arte como cualquier otra actividad humana, puede enseñarse, puede transmitirse científicamente" y formarse nuevos artistas, al mismo tiempo que colaborar en la "comprensión cabal de las artes para todos los sectores". Se requerían el conocimiento científico aportado por la pedagogía precisamente y "métodos universalmente probados para conducir el proceso de aprendizaje", la didáctica.[1670]

Este discurso no convencía a todos los maestros de arte; muestra de ello son las protestas contra, por ejemplo, los métodos de evaluación, pues se consideraba que el arte no podía medirse ni calificarse. Los actores Horacio Salinas y Selma Leticia, quienes tenían esta opinión, denunciaron que "la burocracia del INBA desprecia lo autodidáctico", y mientras que "la enseñanza libre ya se realiza

---

[1670] Gilberto Sánchez Azuara en Patricia Cardona, "En busca de una mayor expresividad. La pedagogía es aplicable también a las artes, dice Sánchez Azuara", en *El Día*, México, 29 de julio de 1976.

en México hasta nivel de primaria y secundaria, el INBA se empecina en sostener el inadecuado sistema de calificaciones como si el arte se pudiera calificar".[1671]

Para instrumentar en todo el país el programa de los CEDART, que originalmente incluía alumnos desde primaria,[1672] las autoridades del INBA anunciaron la fundación de un plantel en cada ciudad capital; tres en el D.F. Pretendían que para el principio del nuevo curso escolar 1976-1977 todos esos centros estuvieran funcionando y contaran con instalaciones, programas de estudio y profesores capacitados.[1673]

Simultáneamente al curso intensivo, una comisión interdisciplinaria formulaba los planes y programas de estudio de los CEDART, que luego fueron revisados por el INBA y el CNTE para elaborar los definitivos. La idea que seguían, según Miguel Guardia, era que ese bachillerato "aporte a los alumnos preparación suficiente no sólo para ejercer una profesión artística, sino un aprendizaje de artes más especializado que sirva de serio complemento a cualquier otro tipo de estudios profesionales". De esa manera, el bachillerato tendría un reconocimiento oficial y se convertiría en "parte fundamental del plan de reformas que ha venido poniéndose en práctica en el curso de la presente administración".[1674]

La comisión interdisciplinaria estaba formada por Carlos García, Antonio Villalobos, José Muñoz y Cristóbal Torres, de La Esmeralda; Carlos Fernández, Juan Felipe Preciado y Gabriel del Carmen Perches, de la Escuela de Teatro; Benjamín Juárez Echenique, Óscar Méndez Franco y Rodolfo Téllez Oropeza, de la Escuela Superior de Música; Adoración Fabila, Alberto Alva, Eloísa

---

[1671] Horacio Salinas y Selma Leticia en Hilda Gartmann, "Opiniones coincidentes. El INBA sólo protege los intereses establecidos y las clases elitistas", en *Ovaciones*, 2a. edición, México, 6 de mayo de 1976.

[1672] Por iniciativa de los maestros de arte presentes en el Seminario de Mazatlán, la operación de los CEDART se daría a partir de una selección que debía realizarse entre alumnos de quinto y sextos grados de primaria, según su vocación, aptitudes e inclinaciones artísticas. Asistirían a sus clases regulares y en las tardes tomarían cursos de "complementación artística" en su respectivo CEDART, para "estimular y canalizar los posibles valores artísticos hacia la secundaria de arte". Más tarde estos cursos serían ampliados a todos los grados de primaria.

También se planteó que para el año escolar 1976-1977 a los alumnos del primer grado de educación media básica se les aplicara un examen selectivo; los elegidos cursarían en el CEDART sus materias académicas y artísticas. Éstas constarían de cinco talleres, uno por cada especialidad (artes plásticas, danza, música y teatro) y otro de arte integral, con el fin de desarrollar la apreciación artística. Los alumnos que ese mismo año escolar iniciaran los grados segundo o tercero también podrían ser seleccionados para estudiar en los CEDART, aunque solamente las materias artísticas; estudiarían las académicas en sus escuelas. Al concluir la secundaria, estarían preparados para ingresar al siguiente nivel en cualquier bachillerato (el de arte, vocacionales, escuela normal, etc.).

Al bachillerato de arte asistirían los alumnos que hubieran concluido el tercer grado de secundaria y cumplieran con los requisitos. Los egresados tendrían tres posibilidades para continuar sus estudios: ingresar a las escuelas profesionales de arte en el país con nivel licenciatura (en danza, teatro, música o artes plásticas); ingresar a cualquier institución de educación superior (universidades, politécnicos, institutos tecnológicos), o cursar un año más de estudios especializados para convertirse en profesores de educación artística primaria o secundaria.

[1673] "Proyecto para la integración de la Educación Artística", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1976, p. 2.

[1674] Miguel Guardia, "Carta de navegación. Reforma sin bibliotecas", en *El Día*, México, 30 de julio de 1976.

Ruiz y Francisco Savín, del Conservatorio Nacional de Música; Áurea Vargas, María del Carmen Muñoz y Josefina Lavalle, de la ADM, y el asesor pedagógico del INBA, Gilberto Sánchez Azuara.[1675]

Alejandro Alarcón afirmó que el proyecto cumplía con uno de los objetivos de la Ley de Creación del INBA de 1947: "promover la educación artística en todos los niveles y en todas las ramas del arte",[1676] que la creación de los CEDART era una iniciativa aceptada en todos los estados del país, y el curso de capacitación de manejo de programas y técnicas, por los maestros.[1677]

Sin embargo, el 22 de agosto de 1976 apareció una carta en "Foro de *Excélsior*", firmada por Aurora Castillo, G. Gutiérrez, Jaime Castillo y otros, desmintiendo las declaraciones de Alarcón y negando que los programas de educación artística contaban con la aceptación de los maestros del INBA. Los firmantes sostenían que esos programas ni siquiera se les habían dado a conocer, por lo que incluso dudaban de su existencia. Además,

> el sector magisterial del INBA no sólo no ha sido tomado en cuenta sino que ha impugnado por antidemocrático y amañado todo este proceso desde el primer seminario hasta el curso. Por desconocimiento de la problemática de la educación en general y muy señaladamente de la artística, estas personas están haciendo declaraciones sobre las actividades que solucionarán las necesidades de la educación artística y con ellas, sólo están engañando a la opinión pública.[1678]

Era una muestra de la resistencia que existía en el interior del INBA a los cambios pretendidos, así como a los procedimientos de las autoridades, seguramente porque trastocaban formas de enseñar que siempre se habían seguido en las escuelas y porque los maestros se sentían desplazados de la toma de decisiones. Ésta, sin dudarlo, fue una razón fundamental para que el proyecto que tanta energía consumió en el sexenio de 1970 a 1976 no se llevara a cabo de manera integral.

En contraste con esa carta, directores de escuelas profesionales del INBA y las autoridades del Instituto se decían satisfechos con el trabajo en curso. El director del Conservatorio Nacional de Música, Víctor Urbán, y la directora de la ADM, Josefina Lavalle, consideraban que el proyecto de integración de la educación artística al sistema nacional educativo era un importante paso para que el arte se dejara de ver como "adorno" y se convirtiera en una "actividad profesional de mucha seriedad".

---

[1675] "Diseñará planes de estudio para el Bachillerato de Arte", en *La Prensa*, México, 28 de julio de 1976.
[1676] Alejandro Alarcón en "El INBA integrará el arte a los sistemas educativos nacionales", en *El Heraldo de México*, México, 7 de agosto de 1976.
[1677] Angelina Camargo, "Positiva respuesta a los nuevos programas de enseñanza artística", en *Excélsior*, México, 12 de agosto de 1976, p. 10-B.
[1678] "Foro de *Excélsior*", en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1976.

Lavalle sostenía que se evitaría "la formación superficial del alumno y en esa forma estará capacitado para integrarse a la sociedad de una manera activa y productiva".[1679]

Ambos defendían el proyecto y explicaban que las dudas de algunos sectores docentes se debían principalmente a la efectiva carencia de profesores de educación artística con capacitación suficiente. Para los dos directores esas dudas surgían porque no había una "consideración objetiva" del problema; según Lavalle, iniciar con escasos maestros era el proceso de profesionalización por el que pasaba toda carrera. Reconocía que los maestros de arte eran una prioridad, que se les necesitaba mucho más en el país que a los artistas, y que era fundamental que desde la primaria se ofreciera la educación artística para formar más maestros y artistas y, con ello, un público mayor para las artes.[1680]

Lavalle opinaba que el hecho de que las escuelas profesionales de arte otorgaran títulos sin reconocimiento oficial era un fraude para los alumnos, razón por la que debía impulsarse la profesionalización de las carreras artísticas: "espero que este proyecto se convierta en un hecho, que sea una realidad constituida, que los artistas contemos con un verdadero apoyo por parte del Estado". Por este motivo ella y la comisión interdisciplinaria trabajaban intensamente: "mientras más se profesionalicen las carreras de arte, mayor dignidad tendrán las actividades artísticas".[1681]

A pesar de las críticas se siguió impartiendo el curso de manejo de programas para maestros de educación artística en el Conservatorio Nacional de Música; en su clausura Alejandro Alarcón reiteró que el INBA tenía su tarea más trascendental en la educación, "porque de ella depende la supervivencia de nuestros valores artísticos". Informó de que, gracias al apoyo de la SEP y el trabajo de asesoría del CNTE, se formarían doce CEDART en el país (ya no se hablaba de uno por cada capital estatal).[1682] Y también a pesar de las críticas, el proyecto se echó a andar. Más tarde saldrían a la luz las deficiencias debidas a su precipitada fundación, lo que reconocieron quienes le dieron vida.[1683] Sin embargo, la educación artística tenía ya un nuevo nivel y se convirtió en otra opción del INBA (además de las escuelas de iniciación y las profesionales) para formación en artes plásticas, teatro y música.

---

[1679] Josefina Lavalle en "Hoy en el mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 20 de agosto de 1976.
[1680] Patricia Cardona, "Muy favorable respuesta al plan de Bachillerato de Arte", en *El Día*, México, 25 de agosto de 1976.
[1681] Josefina Lavalle en "Coinciden Josefina Lavalle y Víctor Urbán. El alumno formado en el arte estará en condiciones de integrarse a su sociedad", en *Excélsior*, México, 26 de agosto de 1976, p. 8-B.
[1682] "Abrirán sus puertas 12 Centros de Educación Artística", en *Excélsior*, México, 2 de septiembre de 1976, p. 6-B.
[1683] Fue el caso de Josefina Lavalle en su escrito de 1988, "Evolución académica de CEDART. Historia y perspectivas", *op. cit*.

## XX. Otros centros de formación dancística

### 1. Escuela Nacional de Danza

Apartadas del resto del campo dancístico, bajo la dirección de Nellie Campobello y al igual que desde décadas atrás, la Escuela Nacional de Danza (END) y la Escuela del Ballet de la Ciudad de México se presentaron en el PBA en 1971. En agosto actuaron sus secciones infantil, vocacional, preparatoria y profesional, entre las que destacó la bailarina y maestra Gloria Marisela Flores Hernández, en las obras *Dance Antique*, variaciones de *Coppélia*, *Liberación*, *Neblumo* y *El aire contaminado que envenena y mata*.[1684]

En junio de 1972 se desató una tormenta en la END: varios padres de familia, encabezados por Silvestre Valdés, denunciaron irregularidades en la Escuela y responsabilizaron de ellas a Campobello. Se quejaban de que no se entregaban constancias de estudios a las alumnas, especialmente a las expulsadas; había escasez de maestros; se cobraban las localidades del PBA en los festivales anuales; el estado de las instalaciones era deplorable; la directora había alterado el reglamento interno, había ampliado la carrera dos años e insultado a una alumna por participar en el concurso "Señorita México", porque "desprestigiaba a la escuela".[1685]

Dos días después se publicó en los diarios que otro padre de familia, Aurelio Silva Laurencio, presentó una denuncia contra la END y Nellie Campobello, esta vez ante la Procuraduría de Justicia del D.F. Las acusaciones eran más graves, pues se culpaba a Campobello de agredir a alumnas y madres, incluso con un arma de fuego que siempre llevaba consigo, por lo que se sospechaba que estuviera "transtornada de sus facultades mentales"; de exigir a las alumnas cuotas de inscripción, colegiaturas, gastos de los festivales "y todo cuanto puede", a pesar de que la END era una escuela oficial y debía ser gratuita ("canonjía que explota en su provecho desde hace cerca de treinta años"). Por otra parte, se acusaba al hermano de la directora, Carlos Moya Luna, maestro de la END sin contar siquiera con estudios primarios, de acosar sexualmente a las alumnas.[1686]

La denuncia 54230-72 comprendía acusaciones contra Nellie Campobello por "fraude contra la nación, injurias y lesiones contra las niñas y madres de familia que no son de su agrado". La acusación de fraude se basaba en la afirmación de que se apoderaba de los subsidios que recibía el Ballet de la Ciudad de México (en donde aparecía como Nell Campbell Morton). Se ampliaba el altercado que

[1684] "Fin de cursos en Bellas Artes", en *Impacto*, México, 26 de agosto de 1971, p. 43.
[1685] "Muchas acusaciones contra una escuela de ballet del INBA", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 21 de junio de 1972.
[1686] "Graves acusaciones a la directora de la Escuela de Danza del INBA", en *El Universal*, México, 23 de junio de 1972.

había tenido con Beatriz Mercado de Silva, por el que se acusaba a Campobello de intento de asesinato (pues la madre de familia "fue lanzada escalones abajo" por la directora), además de señalar numerosos casos de golpes a las alumnas "por resistirse a sus caprichos".[1687]

En otra nota sobre el caso, siempre con errores e imprecisiones garrafales, se dijo que según el denunciante Aurelio Silva, Campobello utilizaba varios nombres para cometer sus "fraudes", uno de ellos, Elizabeth Campbell [*sic*]. Para dar más peso a sus acusaciones, Silva mencionó que Campobello había golpeado a la esposa del director de Industrias de la Secretaría de Industria y Comercio, Arturo González Cosío, pero ésta no hizo nada al respecto; que cobraba subsidios "en diversas dependencias gubernamentales" (algo improbable) para los inexistentes Escuela del Ballet de la Ciudad de México y el propio Ballet (una vieja irregularidad, efectivamente), y daba malos tratos y vejaba a alumnas y madres. Además, supuestamente se había descubierto que en la Procuraduría había dos actas anteriores, de ocho y trece años antes, levantadas contra Campobello por corrupción de menores.[1688]

Todas "los infundios lanzados" contra Campobello fueron desmentidos de inmediato por un amplio grupo de madres de las alumnas de la END. El 26 de junio se reunieron y elaboraron un escrito de apoyo a la directora, entregado a los diarios por las señoras Lilia Izaguirre de Vite, Rosa Pérez de Garcidueñas, Noemí Rivacoba de Rabasa y Graciela Lima de Díaz del Campo, firmado por todas las madres que estuvieron en la junta. Afirmaban que las acusaciones de Silva Laurencio eran "asuntos estrictamente personales" y negaban que Campobello hubiera "atentado contra la moral de alguna alumna o haya sido déspota y arbitraria con las madres".[1689]

Luego de esta carta de apoyo cesaron los ataques, seguramente también porque las acusaciones no fueron probadas. La actividad de la END no se interrumpió y en julio se presentó en el PBA, con la Escuela del Ballet de la Ciudad de México, ahora bajo la dirección de Enrique Vela Quintero.

En entrevista Nellie Campobello explicó el funcionamiento de ambas escuelas, respondiendo a algunos de los cuestionamientos hechos, aunque sin mencionar el conflicto. La END impartía la carrera de profesor de danza en ocho años, con más asignaturas que la Escuela del Ballet de la Ciudad de México. Ésta se había fundado en 1948, según Campobello; a ella asistían grupos infantiles y de adultos para estudiar carreras cortas de danza clásica, española, mexicana y moderna, en cuya currícula se incluían materias académicas como Historia de la danza, Dibujo aplicado, Anatomía aplicada, Francés aplicado, Práctica de repertorio europeo y Creaciones coreográficas.

[1687] "Injurias, lesiones. Acusan a la directora de Danza del INBA", en *La Prensa*, México, 23 de junio de 1972, p. 23.
[1688] "De fraude acusan a la directora de la END del INBA", en *El Heraldo de México*, México, 23 de junio de 1972.
[1689] "Desmienten al acusador de la directora N. Campobello", en *El Universal*, México, 27 de junio de 1972, p. 13.

Dijo que las dos escuelas se complementaban, especialmente en la atención a niñas de 6 a 8 años, "a fin de que no vayan a academias improvisadas donde se les atrofian los músculos". En el largo reportaje que se hizo de la escuela y su directora, se comentó la trayectoria artística de Nellie Campobello (quien "transmite vitalidad y optimismo; nunca cede ante los problemas: les hace frente") y sus conceptos sobre la danza. Se hizo referencia detallada a las "brillantes" funciones de fin de cursos que la END recientemente había dado en el PBA, en las que algunas alumnas, según Campobello, "se salían del límite de sus conocimientos".[1690]

Finalmente, el escándalo fue acallado y la prensa olvidó el asunto. En cuanto a las funciones de fin de cursos, se habían dado el 17, 20 y 24 de julio. En la primera se presentó el ciclo vocacional con los grupos A y B del primer año, a cargo de Pedro Sajarov, con exhibiciones de calistenia (45 niñas de cada grupo); el segundo año de vocacional con ejercicios de calistenia, gimnasia y euritmia; y el tercer año de vocacional, cuya maestra era Rosa C. Bremer Romero. También estuvo el ciclo preparatorio, de cuyo primer año también se encargaba Bremer, junto con Javier Granados; el segundo año de preparatorio correspondía a la maestra Nieves Gurría, quien impartía técnica de danza clásica.

Las alumnas del ciclo profesional bailaron *Danza y práctica de los tiempos que la forman*, dirigidas por la maestra Eva María Ortiz Saldaña; *Adagio y variaciones*, por Vela Quintero, con cuyo grupo participaron las profesoras tituladas en 1970, quienes habían hecho su curso de posgraduadas: Rosa C. Bremer Romero, María Alcántara Lozano y Gloria Marisela Flores Hernández. También del ciclo profesional, los grupos A y B de Vela bailaron *Euritmia*, dedicado a Benito Juárez (en el Año de Juárez).

La sección de las profesionales, a cargo de Vela, bailó *Policromía en ballet*; para concluir el primer programa se presentó *Grand pas de quatre* con las bailarinas Eva María Ortiz, Rosa C. Bremer, Teresita del Niño Jesús Mendicuti Navarro y María Alcántara.

El día 20 la función fue sobre todo del ballet infantil de la Escuela de Ballet del Ballet de la Ciudad de México, con *Despertar* de la maestra Martha Patricia Ángeles, *Variación clásica* de Nieves Gurría, a cargo de Gloria Marisela Flores; *Fantasía ballet* de Vela, *Ritmos de danza española* con alumnas de los cuatro maestros mencionados y *Romería vascongada* de Vela.

En la última función se ofreció el programa con repertorio de danza mexicana,[1691] además de *Las sílfides*, con Eva María Ortiz y Francisco Araiza. Para Nellie Campobello esta bailarina era una de

[1690] Nellie Campobello en "Danza. Rito de pureza y perfección", en *Revista Tiempo*, México, 31 de julio de 1972, pp. 56-58.
[1691] "Recital de danza de Bellas Artes", en *El Universal*, México, 22 de julio de 1972, p. 3.

las tres mejores que había tenido México (las otras dos eran Celia Pérez y Gloria Campobello), y poseía la capacidad de bailar con gran calidad obras clásicas, románticas y de carácter.[1692]

Debido a la resistencia que opusieron la END y Nellie Campobello al "complot cubano",[1693] 1972 fue el último año en que la END actuó en el PBA. A partir de entonces la Escuela debió desplegar una lucha para conservar el predio en que se encontraba ubicada desde 1947 por decreto presidencial. Echeverría pretendía ocuparlo con la embajada de Cuba,[1694] lo que finalmente logró a finales de 1974. En enero del año siguiente la END se mudó al lugar que ocupa actualmente, que implicó una reducción de su espacio, deserción de alumnos, salida de maestros y debilitamiento de la institución. El 21 de diciembre de 1974 Campobello le envió un telegrama al presidente "agradeciéndole" el cambio:

Señor presidente, profundamente agradecida porque haya usted dispuesto proporcionar a la END —fundada con todos los ordenamientos de la ley y la única autorizada para expedir títulos profesionales que se registran en la Dirección General de Profesiones— un local adecuado y seguramente menos inhóspito que beneficiará a la enseñanza que en ella se imparte, así como a su cuerpo de profesores y alumnado, desde luego considerando además que ha sido una escuela humilde y muy pobre a la cual durante 28 años se le negó el mantenimiento total. Este presente de Navidad que usted hace a todos nosotros es el mejor regalo que ha tenido en toda su vida la END. Que el bien que recibimos de usted todos los mexicanos verdaderamente necesitados le sea devuelto por Dios nuestro señor. Muchas gracias. La directora.[1695]

No obstante, en 1975 Nellie Campobello participó en el proceso de reestructuración de las escuelas oficiales de danza promovido por las autoridades educativas, así como en la convocatoria para formar la Asociación Mexicana de la Danza, A.C. y el Consejo Nacional de la Danza en 1976, que significaba para ella la oportunidad de acabar con la "angustiosa mediocridad" del medio artístico. A pesar de la afectación a la END, Campobello opinaba que el artista de la danza estaba en situación "privilegiada" debido al gran apoyo que el presidente Echeverría le había dado a ese arte. Contradictoriamente afirmó que nunca intervendría en el movimiento que se estaba gestando, pero sí observaría "cualquier cambio

---

[1692] ILLZ, "Letras. Bailarina cabal", en *Revista Tiempo*, México, 7 de agosto de 1972, pp. 61-62.
[1693] Nellie Campobello cit. en Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, Ediciones Cal y Arena, México, 1997, p. 148.
[1694] Según Roxana Ramos, el secretario particular de Echeverría, acompañado de dos escoltas, visitó a Campobello y ésta los expulsó de la END amenazándolos con una carabina 30-30 y gritándoles que el presidente en persona debía hacer la petición, pues "Nellie Campobello no atiende mensajeros". En Roxana Guadalupe Ramos Villalobos, *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, IPN, México, 2002, p. 65.
[1695] Telegrama enviado por Nellie Campobello, directora de la END, al presidente Luis Echeverría, México, 21 de diciembre de 1974, cit. en *ibid*., p. 95.

que sea señalado directamente por nuestro magnánimo gobierno”.[1696] En ese mismo año murió Martín Luis Guzmán. Con ello se debilitó aún más la posición de la END y Campobello, aunque estaban listas para enfrentar nuevas batallas con la burocracia cultural del siguiente gobierno.

## 2. Colegio de Bachilleres

Josefina Lavalle se integró al cuerpo de maestros del Colegio de Bachilleres, institución de enseñanza media superior fundada en el sexenio de Echeverría para darles salida a los numerosos jóvenes que demandaban educación de ese nivel.

En su interior se fundó, entre otros, el Taller de Danza, que se presentó en varios foros. En noviembre de 1975 dio 17 funciones en el II Festival de Otoño en el Teatro Celestino Gorostiza del INBA, con los estudiantes de danza, música, teatro y artes plásticas. En la clausura el director general del Colegio de Bachilleres, Vizcaíno Pérez, declaró que con ese trabajo la institución contribuía al desarrollo del país.[1697]

En esa ocasión el Taller de Danza presentó repertorio de Michoacán, Jalisco y Zacatecas. En febrero de 1976 los cinco planteles del Colegio de Bachilleres del área metropolitana de la ciudad de México presentaron en el Auditorio Nacional folclor de Costa y Sierra de Oaxaca, región lacustre de Michoacán, Jalisco, Zacatecas y región del norte del país.[1698] Cinco meses después actuaron en el Teatro de la Danza con montajes sobre Michoacán, Campeche, Veracruz y Nayarit; allí Lavalle opinó que la danza era “una buena canalización de las inquietudes de los adolescentes”.

A finales de 1976 alumnos egresados del Colegio de Bachilleres que habían cursado los cuatro semestres del taller de danza se habían incorporado a la ADM como Grupo Especial de Regularización. El propósito era que cursaran dos años más dentro del plan CEDART, recibieran el certificado de Bachillerato de Arte y se integraran al año propedéutico para maestros planteado inicialmente en ese plan.[1699]

## 3. Escuelas privadas

[1696] Nellie Campobello en Ana María Longgi, “Opina la directora de la Escuela Nacional de Danza. Es angustiosa la mediocridad del arte que hay en México”, *op. cit*.
[1697] “En el Teatro Gorostiza. Terminó el Festival de Otoño del Colegio de Bachilleres”, en *Cine Mundial*, México, 6 de diciembre de 1975.
[1698] “El Taller de Danza en el Auditorio”, en *El Universal*, México, 4 de febrero de 1976.
[1699] “Objetivos de la ADM”, documento enviado por la ADM al Consejo Nacional Técnico de la Educación aclarando cuestionamientos de éste, anexo al oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, a Gilberto Sánchez Azuara, *op. cit*.

Muchas fueron las escuelas privadas de danza que funcionaron durante los años setenta; la mayoría de ellas ofreció festivales de fin de cursos y funciones en foros de la ciudad. Entre las más destacadas estaban la de Martha O'Reilly de Trejo, en Coyoacán, que impartía danza clásica y en 1976 celebró su XV aniversario;[1700] la de Alexandra Dimina, que hizo intentos por profesionalizarse; la de Nina Shestakova, con sus festivales de fin de cursos; la de Margarita Contreras, con niñas desde 5 años hasta alumnas avanzadas; la de Margarita Nava Caballero, con ballet, danza española y folclórica; la de Tere Sevilla, que presentó festivales en el Teatro del Bosque con danza española y bailes hawaianos, y el Centro de Danza de Lucero Binnquist, espacio para la creación y la enseñanza.[1701]

También los protagonistas más importantes de la danza clásica mexicana fundaron sus escuelas, apartadas de criterios comerciales, que hicieron aportaciones a la educación dancística formal y no formal. Fue el caso de Sonia Castañeda, a principios de la década; de Nellie Happee, que impartía técnica y experimentaba con métodos creativos,[1702] y de Elsa Recagno y Tulio de la Rosa, cuyo lema era no hacer concesiones en la disciplina, pero tampoco caer en una "militarista".[1703]

La escuela privada con mayor arraigo y que permaneció hasta los años noventa fue la de Ana Castillo, la Academia de Balé de Coyoacán. Fundada con el nombre de Centro de Iniciación al Arte en 1949, su objetivo era dar un acercamiento al arte y la danza como complemento a la educación formal. Con el sistema de la Real Academia de la Danza Británica, en 1951 inició su plan de estudio de ballet para profesionales; dos años después fue reconocida como afiliada a la Real Academia y recibió periódicamente a maestras de Londres para examinar a sus alumnas. Así se convirtió en la primera escuela mexicana afiliada a dicha institución, hasta 1980.

Siempre abierta a otras experiencias, en 1964 Bodil Genkel impartió en esa escuela un curso de danzas preclásicas y coreografía, y Greull Anders, uno de teoría e historia de la música. En 1969 la maestra Aurora Bosch dio un curso de la escuela cubana de ballet, y en 1971 Rosa Bracho lo hizo sobre la escuela soviética de ballet.

También en 1971, Castillo presentó su obra *A ti clamamos* en la catedral de Cuernavaca. Dos años después formó un grupo semiprofesional llamado Balé para Todos, que se presentaba en el pequeño Teatro de la Academia. En octubre y noviembre de 1974, año en que la escuela cumplió 25

[1700] "Una conferencia sobre danza", en *Excélsior*, México, 15 de julio de 1976, p. 16-B.
[1701] "L. Binnquist tendrá su Centro de Danza", en *Cine Mundial*, México, 18 de enero de 1972.
[1702] "La Academia de la coreógrafa Nellie Happee, disciplina infantil en el ballet", en *Cine Mundial*, México, 5 de julio de 1972, p. 20.
[1703] "Tulio de la Rosa. Preparan nuevos valores en el arte de la danza", en *Cine Mundial*, México, 25 de octubre de 1972, p. 5.

años, ofreció *Variaciones académicas* (c. T. Karsavina, F. Ashton y Carlos López, m. de la Real Academia de Danza y Juan Carlos Barrera), como parte del examen profesional para solista; *Ballet d'action* (c. Nellie Happee, m. M. Moszkowsky), y *Balé-Allegro-Balé* (c. Carlos López, m. Modeste Gretry, arreglo Constant Lambert).

La dirección general era de Ana Castillo; director artístico de la temporada, Carlos López; coordinación, Isabel Ávalos, Lucero Gómez y Cecilia Zárate. Los bailarines eran Isabel Ávalos, Laura Castro, Beatriz Correa, Lucero Gómez, Alicia Iturría, Carlos López, Maricarmen Urquiza, Cecilia Zárate, Alicia Zúñiga y Roberto Sánchez (cortesía del BFM). Dirección técnica e iluminación, Valentín Gudiño.[1704]

En noviembre de 1974, con 770 alumnas inscritas, festejaron su primer cuarto de siglo con una "misa-ballet" en sus instalaciones. En algunos momentos de la ceremonia que ofició el sacerdote Gabriel Chávez de la Mora, cinco alumnas de la escuela bailaron *En presencia del Señor, danzo yo y volveré a danzar ante mi Dios* (c. Ana Castillo e Isabel Ávalos, m. Bach, Britten y Vivaldi). Las bailarinas, que viajarían a Londres a hacer su examen como solistas dentro del sistema de la Real Academia y participarían en una competencia, eran Beatriz Correa, Alicia Zúñiga, Susana Ramírez, Benilde Maincu y Laura Castro. "Los fieles, que al principio habían tenido ciertas reservas, quedaron no solamente complacidos sino profundamente conmovidos por la belleza artística y gran impacto litúrgico de una misa combinada con la danza".[1705]

Ana Castillo además desempeñó un papel central en la firma del Convenio Cultural México-Cuba en 1975, que permitió la asesoría cubana y la impartición de metodología de esa escuela. Castillo había sido invitada por Alicia y Fernando Alonso a conocer la escuela cubana de ballet en 1968; viajó a la isla para observar su metodología y, convencida de su eficacia, en 1974 la adoptó para su escuela, donde la maestra Clara Carranco impartió un curso especial para maestros.

En 1975 arrancó el Programa de Asesoramiento a Escuelas Particulares de los maestros cubanos, incluido en el Convenio, y en ese mismo año un grupo de maestras y alumnas de la

---

[1704] Programa de mano de Balé para todos, Teatro de la Academia de Balé de Coyoacán, México, 6, 11, 12, 18, 19 y 25 de octubre y 8, 9, 15, 16, 22 y 23 de noviembre de 1974.
[1705] Clementina Herreros A., "Causó impacto la misa ballet", en *La Prensa*, México, 23 de noviembre de 1974, y "Primera misa danza en México; fue antenoche en Coyoacán", en *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1974.

Academia viajó a Cuba para especializarse en su metodología.[1706] Un año después, en una breve estancia en la Academia Alicia Alonso asesoró clases,[1707] a la par que lo hacía en la CND.

[1706] Ana Castillo, "Academia de Balé de Coyoacán: su evolución y proyección", *op. cit*.
[1707] "De la mano, Alicia Alonso asesora a la nueva generación de bailarinas", en *El Universal*, México, 9 de febrero de 1976.

## XXI. La danza en la provincia

Aunque el problema de la centralización se discutió en el sexenio 1970-1976, no se resolvió, a pesar de que los profesionales y semiprofesionales de la danza se manifestaron a favor de varias medidas, incluidas en los objetivos del Consejo Nacional de la Danza, por ejemplo.

Las carencias se mantuvieron aun cuando se reconocía que la provincia tenía "necesidad apremiante de cultura". Se mantuvo en "aislamiento forzado", se desaprovechó el talento de muchos interesados en la danza, siguieron las dificultades de presupuesto, los teatros abandonados y las poblaciones, "ávidas de espectáculos, de contacto con el resto del mundo y de su propio país".[1708]

La situación era preocupante, con excepción de algunos centros dancísticos y educativos como las universidades, que en algunos casos asignaron presupuesto para las artes.

El INBA continuó enviando espectáculos y cursos de capacitación y actualización a los diversos Institutos Regionales de Bellas Artes (IRBA), como en septiembre de 1971, cuando Helena Jordán viajó a San Luis Potosí a impartir un curso, y Antonio López Mancera a dictar la conferencia "La escenografía en la danza" a Puebla, por el décimo aniversario de la fundación de la Escuela de Arte Teatral de esa ciudad.[1709] También enviaba de gira a las compañías que se presentaban en la ciudad de México, y varias de ellas actuaron como extensión del Festival Internacional Cervantino.

Por su parte, las diversas entidades desarrollaron sus actividades, formaron escuelas de danza de todas las especialidades y niveles, y promovieron grupos dancísticos que se presentaban en festivales, concursos, temporadas y funciones locales. La mayoría de las secretarías de educación y universidades estatales tuvieron grupos de danza representativos, especialmente de folclor, y con mucha actividad todos ellos, como el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit (dirigido por Jaime Buentello), el Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad de Guanajuato (dirigido por Guadalupe Trejo), el Grupo Infantil de Bailes Regionales del Gobierno del Estado de Yucatán (que recibió varios premios de Esther Zuno),[1710] entre muchísimos otros.

En el estado de México durante el gobierno de Carlos Hank González (1969-1975) se desarrolló una importante actividad cultural y artística. Se organizaron los festivales dancísticos, como el I Festival de Danza y Música Tradicional del Estado de México, celebrado en el estadio de fútbol de Toluca, bajo el patrocinio del gobierno estatal, la Dirección de Turismo y la Casa de la Cultura de esa

[1708] Patricia Cardona, "La provincia, ávida de cultura", en *El Día*, México, 1 de julio de 1976.
[1709] "Septiembre en el INBA", folleto del Departamento de Difusión, INBA, septiembre de 1971.
[1710] El Grupo Infantil de Bailes Regionales del Gobierno del Estado de Yucatán fue fundado en noviembre de 1973. En 1974 y 1975 participó en los VII y VIII Juegos Culturales y Deportivos en el D.F., convocados por el Instituto Nacional de Protección a la Infancia, y obtuvo varios premios, entregados por Esther Zuno.

ciudad. Participaron 24 grupos formados por "auténticos nativos", "danzantes modestos campesinos", que recibieron "tímidos la ovación del público", pues era la primera vez que actuaban en un espacio semejante.[1711]

La Casa de la Cultura de Toluca cobró importancia por el impulso que dio a la danza; trajo importantes beneficios a las compañías profesionales de danza de la ciudad de México, no sólo pórqueles dio un foro alternativo y muy cercano a sus sedes para difundir su trabajo, sino porque esas funciones fueron especialmente emocionantes para los artistas. El público mexiquense, compuesto por universitarios, según cronistas, fue muy cálido y receptivo, lo que estimuló a compañías como el Ballet Independiente.

El impulso no se ciñó a la danza, sino abarcó otras artes, como la música. Al respecto, en *Siempre!* se publicó una nota diciendo que "aunque a los negativófilos de siempre les parezca vacile", el gobernador había "metido discos de música culta ―Beethoven y demás― en las sinfonolas". La burla a esas medidas, decía el cronista, "sale del muy tontejo aire de superioridad de algunos analfabetos capiruchos, porque en la provincia la gente sabe, siente y se entusiasma".[1712] También recibieron apoyo el arte popular (cerámica, tejidos, platería), la Orquesta Sinfónica estatal ("auténticamente prestigiosa"), las publicaciones de diversos títulos (hacia principios de 1973 eran casi mil volúmenes, entre ellos varios de Nezahualcóyotl, en el quinto centenario de su muerte) y las artes plásticas. Alberto Domingo esperaba que ese esfuerzo se ampliara a "todos los pueblos clave, de cara al campo, para la gente sencilla que necesita de la semilla cultural como el pan y el agua para alegrar sus horas y elevar su espíritu y mejorar su vida".[1713]

Otros estados mantuvieron sus festejos anuales, lo que significó programación de danza. Fue el caso del programa cultural de la Feria de San Marcos en Aguascalientes, que en los años setenta comprendió espectáculos dancísticos de todos los géneros. En 1971, por ejemplo, participaron los grupos folclóricos del IMSS, el Ballet Folklórico de Michoacán (dirigido por Roberto García Marín), el Ballet Folklórico Potosino (dirigido por Gerardo Rosillo), varios grupos de danza del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, el Ballet Clásico de México, el Ballet Nacional y el Ballet Independiente.[1714]

---

[1711] Edith Hernán, "Festival de Danza, Música y Color en el estado de México", en *El Sol de México*, México, 22 de marzo de 1971.
[1712] "Sigue de amor la llama", *op. cit*.
[1713] Alberto Domingo, "La vida airada", en *Siempre!*, México, 7 de febrero de 1973.
[1714] Programa de lujo del programa cultural de la Feria de San Marcos, Aguascalientes, abril de 1971.

Precisamente en la Casa de la Cultura de Aguascalientes funcionaba el Ballet de Aguascalientes, dirigido por el canadiense Georges Berard, que mantuvo una presencia importante en la danza del estado. Daba funciones periódicas con obras del repertorio tradicional de la danza clásica y creaciones de su director y alumnos, como en noviembre de 1971, cuando presentó en el Teatro Morelos de esa ciudad *Las sílfides y Coppélia*, dentro de la II Temporada de Otoño.[1715] El repertorio del grupo era muy amplio; hacia 1976 incluía 26 obras (17 de ellas, creadas por Berard y el resto, por otros coreógrafos).[1716]

En 1976 Berard dijo en entrevista con Patricia Cardona que si bien las instalaciones con las que contaban en Aguascalientes eran magníficas, él debía financiar las temporadas, que siempre trataba de que fueran cuatro anuales, con duración de dos o tres días. En ese año tenía entre 20 y 25 bailarines "más o menos estables", entre ellos, cuatro varones que él mismo había formado, "lo cual es mucho".

Sobre el planteamiento del Consejo Nacional de la Danza para organizar un movimiento nacional de aficionados, Berard opinaba que debía vincularse con el trabajo profesional, por lo que sería conveniente formar un grupo de cada uno, y que el semiprofesional se dedicara a dar giras por el país, lo que recomendaba también para la CND. Además Berard, como todos los maestros, coreógrafos y directores que trabajaban en la provincia, se refirió a la carencia de fuentes de trabajo para los bailarines y demás especialistas en danza.[1717]

En Puebla desde 1969 se había creado el Taller Coreográfico Estudiantil de la Universidad de Las Américas, dirigido por Constanza Hool, que periódicamente daba funciones en la institución.[1718] En marzo de 1976 se fundó otro Taller Coreográfico, de la Universidad Autónoma de Puebla, gracias a la labor de Sara Pardo, cuyos primeros integrantes fueron Patricia Estay, Ann Axtmann e Isaac Vargas.

---

[1715] "El INBA en provincia", folleto, INBA, México, 21 al 27 de noviembre de 1971.

[1716] Las obras de Berard eran *La Cenicienta* (m. Roland Chaillon), *Divertimento* (m. Léo Delibes), *Británnicus* (m. George Bizet), *Orfeo* (m. Liszt), *Muerte del cisne*, *El rey* (m. Jaques Ibert), *El Cascanueces*, *Pedro y el lobo*, *Danzas* (m. Mozart), *El festín de la araña* (m. Albert Roussel), *Concierto* (m. Saint-Preux), *Sylvia* (m. Léo Delibes), *Las fuentes de Roma* (m. Respighi), *La sombra y su sombra* (m. Albinoni), *Plenilunio* (m. Manuel M. Ponce), *Las vendimidoras pas de deux* (m. Adolph Adams) y *Hamlet* (m. Tchaikovski). Las obras de los otros coreógrafos, *La noche* (c. Lise Gagnier, m. Musorgski), *Coppélia* (c. Luis Merante y Berard), *Ballada* (c. Gagnier, m. Chopin), *Campesinos pas de deux* (c. Lila López, m. Beethoven), además de *Las sílfides*, *El espectro de la rosa*, *Grand pas de quatre*, *El pájaro azul* y *Suite de El lago de los cisnes*. Berard promovía el intercambio con otros maestros y bailarines, por lo que la canadiense Lise Gagnier, Lila López de San Luis Potosí y los integrantes de la CND Jacqueline Fuller, Laura Urdapilleta, Bernard Hourseau y Jorge Cano habían impartido cursos en su escuela y compañía. Ésta había recibido como bailarines invitados a Urdapilleta, Fuller, Hourseau, Alicia Pineda y Francisco Araiza, además de Jorge Vázquez de la Escuela Nacional de Guatemala. Entre los primeros bailarines del Ballet de Aguascalientes estaban Gabriela Orona y Antonio Velásquez, Gabriela Ivette Navarro, Guadalupe Orona, Blanca Esthela Rivera Río y Alba Andrea Naranjo. En Expediente del Ballet de Aguascalientes, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

[1717] Patricia Cardona, "La provincia, ávida de cultura", *op. cit.*

[1718] Marion de Lagos, "El teatro y su mensaje", en suplemento *Revista de la Semana* de *El Universal*, México, 16 de marzo de 1975.

Los cuatro eran los maestros que impartían clases a más de 150 alumnos en ese año. Su objetivo no era convertirse inmediatamente en una compañía profesional, sino dar asesoría a guarderías y actores, y clases de danza a los universitarios. Planeaban que en el futuro, cuando hubieran formado bailarines, pudieran integrarse al Taller. En tanto, se dedicaron a dictar conferencias ilustradas, impulsar cine clubes y dar funciones con su Taller. Su primera actuación fue en junio de 1976 en un intercambio con la Universidad Autónoma de Guerrero, que incluyó una demostración técnica de Graham y las obras individuales y colectivas del Taller, a la que siguieron funciones en centros de trabajo para los obreros de la ciudad de Puebla.[1719]

También en esa ciudad, a pesar del cambio de gobierno estatal se mantuvo el Festival anual que reunía a importantes grupos artísticos y solistas nacionales y extranjeros. En 1976 se celebró la edición VIII del Festival de Puebla, organizado por Puebla Ciudad Musical, A.C., en el que participó, entre otros, el Ballet Nacional de los Festivales de España, que lo inauguró el 18 de agosto. Este grupo folclórico era el titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid y traía la "autenticidad de sus costumbres". Triunfó en su actuación ante el gobernador Alfredo Toxqui Fernández de Lara y Alejandro Alarcón, subdirector del INBA, quien había acudido en representación del presidente Echeverría al Auditorio de la Reforma que,[1720] por otra parte, fue un escenario visitado por los grupos dancísticos profesionales de la ciudad de México.

En la ciudad de Chihuahua se fundó el Ballet Clásico Sergio Franco, A.C., en memoria del bailarín y coreógrafo mexicano que impulsó a la danza. Felipe Segura era su director artístico y en su escuela impartían clases los bailarines de la CND Carlos Delgadillo y Noé Alvarado. En mayo de 1975 Laura Urdapilleta, Francisco Araiza, Noé Alvarado, Roberto Rivas, Carlos Delgadillo y Aurelio García participaron como bailarines huéspedes de este grupo en el Teatro Colonial de la ciudad de Chihuahua, con *Suite* de *El Cascanueces* y *La fille mal gardée*, en tanto que Segura se encargó de la evaluación de las alumnas.[1721]

En marzo de 1976 la esposa del gobernador, Paulita Aún de Aguirre, inauguró las nuevas instalaciones de la Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco, A.C.; el aula mayor recibió el nombre de

[1719] Patricia Cardona, "Amplia labor del Taller Coreográfico de la Universidad de Puebla", en *El Día*, México, 26 de julio de 1976, p. 20.
[1720] "El Ballet Nacional de los Festivales de España en Puebla", en *Novedades*, México, 30 de julio de 1976, p. 6.
[1721] "El Ballet Clásico de Sergio Franco presentó su examen trimestral", en *El Heraldo de Chihuahua*, Chihuahua, 21 de diciembre de 1975, p. 3-C.

Felipe Segura y la pequeña, el de Laura Urdapilleta.[1722] Tres meses después los mismos bailarines de la CND volvieron a bailar el mismo repertorio, apoyando la labor de la escuela y compañía locales.[1723]

Uno de los grupos más sobresalientes surgido en la década fue Danza Integración de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), dirigido por Onésimo González. Éste había dejado el Ballet Clásico 70 en 1972, al ser invitado por Rafael Zamarripa a incorporarse a la dirección artística del Ballet Folklórico de dicha universidad, bajo su dirección general, y participó en la labor pionera de Zamarripa (también maestro de escultura) en la Escuela de Artes Plásticas de la U. de G., en donde impulsó la profesionalización de la danza.

El Grupo Integración se formó en 1973; ese año dio una exhibición privada para las autoridades del área universitaria de Artes Plásticas, ante el rector. Más tarde dio una función especial para autoridades del gobierno de Jalisco y la Universidad de Guadalajara; participó en numerosas funciones en diversos foros de la ciudad, y aunque en junio Onésimo González recibió el nombramiento de director honorario del Grupo de Danza Moderna de la U. de G., en noviembre del mismo año las autoridades universitarias le negaron el presupuesto para realizar su trabajo. Un año después Amalia Hernández invitó a Integración al Teatro del BFM en la ciudad de México, función que se efectuó en noviembre de 1974; al siguiente mes, así como en junio de 1975, Onésimo González fue uno de los becarios de Hernández que acudieron a Nueva York, a estudiar en la escuela de Alwin Nikolais.

A su regreso en septiembre de 1975, Danza Integración se presentó en el Teatro Degollado dentro de los festejos del Año Internacional de la Mujer. Su "espectáculo de calidad impecable"[1724] estaba formado por las obras, todas de González, *América* (m. Villalobos y Ginastera, poema Pablo Neruda); *Dueto número 2* (m. Miloslav Kabelac); *Estaciones* (m. Vivaldi y Ettore Stratta); *Para una mujer sola* (m. Villalobos); *Proceso al hombre*. *A Rafael Zamarripa* (m. Carl Orff); *Suspensión* (m. Morton Subotnik); *Danzas para mujeres* (m. Tarraga, Julián Carrillo y Moondog); *Duelo por un estudiante* (m. Silvestre Revueltas), y *Huapango* (m. Pablo Moncayo).

El director y coreógrafo era Onésimo González; administración, Helen Ladrón de Guevara; coordinación, Sonia González. Los bailarines integrantes, Rosa Castañeda, Consuelo Estrada, Sonia González, Helen Ladrón de Guevara, Luz Elena Miramontes, Rocío Rivera, Sergio Lasso, Ramón A. López, Adrián Rivera, Pablo Serna, Raúl Valdés y Onésimo González. Diseño de escenografía y

[1722] "Inauguración de la Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco, A.C.", en *El Heraldo de Chihuahua*, Chihuahua, 30 de marzo de 1976, p. 2-B.
[1723] "Noche de ballet en el Colonial", en *El Heraldo de Chihuahua*, Chihuahua, 30 de mayo de 1976, p. 2-B.
[1724] "Galerías", en *El Informador*, Guadalajara, 4 de septiembre de 1975.

vestuario, Rafael Zamarripa, Alfonso de Lara Gallardo y Carlos Ochoa; iluminación, Carlos Alberto Maciel, Luis Domínguez y Mariano Domínguez; grabaciones, Humberto Camargo y Alfredo Andrade; utilería, Adrián Rivera.[1725] A partir de entonces Integración inició presentaciones mensuales en el Teatro Degollado.

En 1975 y 1976 el grupo dio funciones en San Luis Potosí, Guanajuato y Durango, y prosiguió con las de Guadalajara. Además, participó en la conferencia impartida por Onésimo González "La danza a través del tiempo", que llevó a universidades y centros culturales de Nayarit (octubre de 1975), Guanajuato (noviembre de 1975), Colima (febrero de 1976), San Luis Potosí (noviembre de 1976) y Sinaloa (marzo de 1977).[1726]

Onésimo González aclaró que sus dos grandes influencias habían sido Amalia Hernández, por el apoyo entusiasta que siempre le había brindado, y Rafael Zamarripa, quien lo había invitado a trabajar en la U. de G.[1727] y era uno de los más importantes directores de danza en el país, a la cabeza del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara.

Esta compañía continuó su intensa labor de promoción, con funciones permanentes en su ciudad, así como en giras por varios países. En 1972 obtuvo el I Premio del Festival Mundial del Folklore celebrado en Guadalajara, y en agosto asistió a la Olimpiada Cultural de Munich, Alemania. A su regreso a México, el presidente Echeverría y el regente del D.F. Octavio Sentíes le entregaron a Zamarripa una medalla de oro y un diploma en reconocimiento a sus éxitos. En 1973 la compañía ganó el primer lugar en el Festival Latinoamericano de Folklore, en Arequipa, Perú. Al año siguiente participó en la Junta de Cancilleres Latinoamericanos en Atlanta, Georgia; en el festival anual Flower Mart de Washington, D.C. y en la Expo 74 Terre des Hommes en Montreal. En 1975 fue una de las compañías elegidas por Esther Zuno para acompañarla a Cuba, Venezuela, Jamaica y Costa Rica, como parte de su gira artística-cultural por El Caribe.[1728]

Una compañía, entre muchas otras importantes, fue el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chihuahua, dirigido por Antonio Rubio Sagarnaga, creada en 1966. Dos años después, convertido en grupo representativo de su universidad y tras haber hecho giras nacionales y por el sur de Estados Unidos, participó en la Olimpiada Cultural. En 1969 y 1970 resultó triunfador del concurso

---

[1725] Programa de mano del Grupo Integración de Danza de la Universidad de Guadalajara, Teatro Degollado, Guadalajara, 9 de septiembre de 1975.
[1726] Expediente del Grupo Integración de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1727] Julius Raskin, "Modern Dance Here Orbits from U. de G.", en *Week*, Guadalajara, 8 de febrero de 1976.
[1728] Expediente del Grupo Folklórico de la Universidad de Guadalajara, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

regional de la Zona Norte y obtuvo el cuarto y el primer lugar nacional en la ciudad de México, respectivamente. En 1971 hizo una gira por varias ciudades de Francia y Alemania, y mantuvo, como lo haría durante varios años, sus giras por varios estados del país y de Estados Unidos. En 1975 fue invitado por la Presidencia de la República a participar en la Noche Mexicana que ofreció en Palacio Nacional al presidente de Senegal.[1729]

**1. Instituto Potosino de Bellas Artes y Ballet Provincial de San Luis Potosí**

Mención especial merecen el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA), dirigido por Raúl Gamboa, y el Ballet Provincial de San Luis Potosí, por Lila López, que en los años setenta afianzaron su posición en la cultura y el arte de su estado y le dieron a su trabajo una proyección nacional.

En 1970 el Ballet Provincial se presentó en marzo y noviembre en el Teatro de la Paz con las obras, todas de Lila López, *La invocación y la imagen*, *Huapango*, *Rebozos*, *Andante* (m. Beethoven, esc. Gamboa), *Canto de amor*, *Cinco variaciones coreográficas sobre danzas cortesanas*, *Diez en la búsqueda*, *Percusiones* y *Jazz 69*. Además, estrenó la obra de la maestra huésped de la Escuela del IPAB, la norteamericana Katy Maddox, *Tiempo, espacio y energía* (esc. Alberto Martínez).[1730]

En abril de 1971 el presidente Echeverría inauguró el edificio Julián Carrillo del IPBA, cuya construcción tantos esfuerzos les representó a Raúl Gamboa y su equipo, y que consiguieron convertir en realidad con la colaboración del gobierno estatal y el INBA. En la ceremonia el Ballet Provincial bailó *Jazz 69* de Lila López (ahora con diseños de Carmen Alvarado), que mereció los elogios de Echeverría a la compañía y la obra. Esta última, según Luis Bruno Ruiz, era "espontánea, sin forzamientos, atendiendo a las posibilidades físicas de las artistas, que son muy grandes, para dar paso a la expresión del espíritu". También con motivo de la inauguración el grupo se presentó en el Teatro de la Paz de su ciudad, como parte de las numerosas actividades programadas, que incluían pintura, música y teatro. Bailó, de Lila López, *Diez en la búsqueda*, *Percusiones*, *Huapango*, *Tianguis* y *Rebozos*. Era un esfuerzo de las instituciones culturales y gobiernos locales único en el país.[1731]

El interés de Lila López por tener cursos de diversos maestros en San Luis, que en la década de los ochenta habría convertido a su ciudad en el centro dancístico más importante de la provincia, llevó a Helena Jordán a impartir el suyo en septiembre de 1971.[1732] A éste le siguieron otros, de sus amigos

---

[1729] Expediente del Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chihuahua, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.
[1730] Programas de mano del Ballet Provincial de San Luis Potosí, Teatro de la Paz, México, 12 de marzo de 1970 y 27 de noviembre de 1970.
[1731] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 26 de abril de 1971.
[1732] Septiembre en el INBA, folleto del Departamento de Difusión, INBA, septiembre de 1971.

bailarines y maestros, cuyo objetivo era capacitar a los estudiantes y maestros de la Escuela de Danza e integrantes de la compañía del IPBA.

En 1973 en la ciudad de México se publicó una crítica sobre la labor de Lila López, luego de una función en abril de ese año en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí. Consuelo Deschamps escribió que, a diferencia de lo acostumbrado, la provincia tenía mucho que enseñar a la capital: la lección la daba el Ballet Provincial. Las obras presentadas en esa ocasión, todas de su directora, fueron *Andante*; *Danza en tiempo de tres* (m. Delibes); *Profil-sonore* (m. Ligeti, Finzi y Tisne, esc. y diseños Alberto Martínez), con la que se hacía evidente que todas las obras de Lila López "están hechas con una mentalidad nueva, así se trate de música bachiana"; *Percusiones*, en la que los bailarines hacían percusiones con manos y pies contra el suelo, y *Teen-tonic* (m. Pierre Henry), "obra estrictamente electrónica trabajada por Lila con un suave sentido del humor", que había contado con la contribución de los bailarines del Taller Coreográfico IPBA, por lo que podía considerarse una obra colectiva. Además, el bailarín y coreógrafo invitado Carlos Delgadillo presentó su obra *Recuerdo* (m. Khatchaturian y Richter, poema Julio César Olivo), "fincada en una serie de metáforas abstractas danzadas sobre el tema del erotismo de la pareja".[1733]

Los bailarines en esa función fueron, del Ballet Provincial, Cristina Alvarado, Carmen Alvarado, Rebeca Alvarado, Magda Figueredo, Miguel Ángel González, Rosario Gámez, Beatriz Martínez, Carmen Mireles, María de la Luz Ochoa, Martha Ocaña, Irma Trejo, José A. Torres y Cruz A. Zúñiga; del Taller Coreográfico del IPBA (Grupo A de la Escuela de Danza Moderna del IPBA), Xóchitl Bravo, Elena Barragán, Carmen Bravo, Yolanda Castillo, Laura Cortés, Yolanda González, Gloria Galindo, Georgina Leyja, Flor de María Mitre, Dina Mercado, Evangelina Marín, Guadalupe Ortiz, Elsa Pérez, Elsa Rodríguez, Mara Rivera, Teresa Torres, Lucía Vázquez y Silvia Zacarías.[1734]

También en 1973 se fundó el Grupo de Danza Folklórica del IPBA, dirigido por Artemio Posadas, cuyo propósito era "la investigación de las danzas tradicionales de nuestro estado con el fin de difundirlas". De inmediato comenzaron sus presentaciones en la ciudad de San Luis Potosí y en otras del país, una de ellas, en la Universidad Autónoma de su estado, con la compañía formada por 16 elementos y las obras *Tamaulipas, Jalisco* y *Veracruz*, acompañada del grupo infantil de 34 integrantes, dirigido por Leonarda Mireles, y las obras *Chiapas, Michoacán* y *Jalisco*.[1735]

[1733] Consuelo Deschamps, "Ballet. Lección provincial", en *El Nacional*, México, 5 de mayo de 1973.
[1734] Programa de mano del Ballet Provincial, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 24 de abril de 1973.
[1735] Programa de mano del Grupo de Danza Folklórica del IPBA y grupo infantil del IPBA, Auditorio Central Rafael Nieto de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 8 de junio de 1973.

En octubre de ese año el Ballet Provincial actuó dos fines de semana en el Teatro del Bosque de la ciudad de México, dentro de la Temporada de Danza Moderna 73. En el programa de mano se definió su trabajo: "Su actividad dancística la practican obedeciendo no a un fin profesional, sino a un imperativo de creatividad, expresado en la libertad y en las disciplinas exigidas en toda expresión estética". Presentaron el repertorio *Jazz 69*, *Canto de amor*, *Andante* (diseños Álvaro Muñoz de la Peña), *Profil-sonore*, *Recuerdo* y *Teen-tonic* (diseños Carmen Alvarado).

Los bailarines fueron Cristina Alvarado, Rebeca Alvarado, Carmen Alvarado, Magda Figueredo, Rosario Gámez, Beatriz Martínez, Carmen Mireles, Martha Ocaña, María de la Luz Ochoa, Sabino Solís, José Antonio Torres, Irma Trejo, Cruz Alberto Zúñiga y el bailarín huésped Carlos Delgadillo.[1736]

En abril y mayo de 1974 el IPBA celebró el tercer aniversario de la inauguración de su edificio con diversas actividades en la Sala Julián Carrillo: conferencias dictadas por José Pesquera Lizardi, Giorgio Ursini, Federico Silva, Gustavo Sáinz y Antonio Ramírez; exposiciones de su Taller Libre de Pintura y de Grabado; presentaciones de sus grupos dancísticos; función-homenaje del Ballet Provincial a Antonio Rodríguez, y la actuación de esta compañía en el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes.[1737]

En noviembre de 1975 el Grupo de Danza Folklórica del IPBA se presentó en el D.F. en el Teatro del BFM, luego de sus funciones en León, Tampico, Zacatecas, Celaya, Veracruz y Oaxaca, además de haber sido enviado por el Departamento de Turismo del gobierno potosino como representante de México a Houston, para la celebración de unas fiestas patrias.

En 1975 Raúl Gamboa y Lila López recibieron un "brillante" homenaje del pueblo y gobierno de San Luis Potosí.[1738] El Ballet Provincial se presentó en abril en el Teatro del BFM y su directora fue una de las becadas por Amalia Hernández para estudiar en la escuela de Alwin Nikolais en Nueva York. En 1976 Hernández la invitó a crear obras con su Grupo Experimental de Danza Moderna, con el que Lila López repuso *Diez en la búsqueda* y creó *Tiempo presente* (m. Pierre Henry, vest. Carmen Alvarado) y *Sazilakab* (m. Luis Sandi, vest. Carmen Alvarado y Jesús Sánchez).[1739]

[1736] Programa de mano del Ballet Provincial, Temporada de Danza Moderna, Teatro del Bosque, México, 14, 21 y 26 al 28 de octubre de 1973.
[1737] Programa de mano de las actividades del III Aniversario del edificio del IPBA, Sala Julián Carrillo, San Luis Potosí, 29 de abril a 10 de mayo de 1974.
[1738] Luis Bruno Ruiz, "1975, un buen año para la danza", en *Excélsior*, México, 6 de enero de 1976.
[1739] Programa de mano del concierto de Miguel García Mora y Grupo de la Escuela de Danza Moderna del BFM, Ciclo Música y Danza del siglo XX, Teatro del BFM, México, 24 de agosto de 1976.

**2. La danza en Xalapa**

En 1974 el rector de la Universidad Veracruzana (UV) era Roberto Bravo Garzón y su secretario general, Sergio Hugo Kauffman. Bajo su auspicio se crearon la Escuela de Danza, el Taller de Danza y el Taller de Cantos y Danzas del Pueblo (Taller de Reconstrucciones Etnográficas), y se impulsó la especialidad en Etnocoreografía y Etnomusicología. En septiembre de ese año se presentaron los dos Talleres en el Teatro del Estado en Xalapa; su existencia se debía al inquieto bailarín y formador de grupos Rodolfo Reyes, así como al trabajo de Xavier Francis, Guillermo Márquez y Sara Pardo, además de un equipo de bailarines que se reunieron en el proyecto. Reyes había estado fuera del país por doce años, ocho de los cuales pasó en Cuba dirigiendo el Ballet Folklórico Nacional, y cuatro en Chile, de donde había regresado por el golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende. Su colaboración con el rector Roberto Bravo había sido muy estrecha, pues el literato le había dado "un nuevo y positivo giro a las actividades culturales" de Veracruz, según afirmaba Reyes, hasta llegar a conseguir, por ejemplo, que el gobierno estatal aumentara a 20 millones de pesos el presupuesto para la cultura.[1740]

La Escuela de Danza de la UV se planteaba como una institución profesional que pretendía capacitar a los estudiantes en edad infantil como "bailarines académicos, contemporáneos y folclóricos a fin de que puedan elegir, al término de su carrera, aquella especialidad para la que tengan más aptitudes". El Taller de Danza se había formado a principios de ese año y desplegaba ya una "intensa actividad en su constitución interna y en su proyección hacia la comunidad".

El Taller de Cantos y Danzas del Pueblo o Taller de Reconstrucciones Etnográficas aspiraba a "crear un conjunto de danza, teatro, música y cantos que rescaten la riqueza cultural de los grupos étnicos que quedan en nuestro país, dándola a conocer sin las deformaciones espectacularizantes a las que muchos conjuntos folclóricos las someten". Dividía su trabajo en preparación de bailarines, cantantes y actores; rescate y ejecución de la música, e investigación etnográfica, a partir de la cual se rescataría el material que se trabajaría. Etnocoreografia y Etnomusicología se planteaba como un proyecto con la Escuela de Antropología de la UV, con el cual se buscaba elaborar un plan de estudios para establecerla como especialidad en la Universidad. "Esta disciplina, hasta hoy inexistente en nuestro país, tendría como meta final no sólo la creación de espectáculos científicamente preparados y con verdadero valor artístico, sino la revitalización en las comunidades de aquellas formas culturales que por desgracia están en vías de extinción".

---

[1740] Beatriz Alfaro, "Rodolfo Reyes, electo primer presidente de la Asociación Mexicana de la Danza, A.C.", *op. cit*.

El programa que presentó el Taller de Danza estuvo formado por *Móviles* (c. Sara Pardo, m. Luis de Pablo, vest. y esculturas Eduardo Terrazas); *Islas* (c. Sergio Vicencio, m. Guillermo Cuevas, vest. y esc. Ernesto Bautista); *Lontano* (c. y diseños Pardo, m. Gyorgi Ligeti); *Las estaciones* (c. y vest. Pardo, m. Vivaldi), y *La era*. *A Bautista van Schowen* (c. Rodolfo Reyes, m. Nueva Trova Cubana, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola, esc. y vest. Leticia Tarragó, Felipe Ehremberg y José Maya; director de escena Ernesto Bautista, iluminac. Guillermo Barclay y Michel Marcland). Esta última se dividía en las partes *Fusil contra fusil*, *Guerrilleros…*, *Guerrilleras…* y *Trabajadoras…*

El elenco eran los bailarines Ann Marguerite Axtman, Raúl Aguilar, Isandra Reyes Becerra, Maclovia Carrión, Rodolfo Reyes, Ingrid García, Andrés Ocampo, Lynn Tyllet, Sergio Vicencio, Evangelina Villalón y Roselle Warshaw. Dirección general de la compañía (compuesta por los dos talleres), Rodolfo Reyes; subdirector del Taller de Danza, Xavier Francis; subdirector del Taller de Reconstrucciones Etnográficas, Guillermo Márquez; subdirectora de la Escuela de Danza, Sara Pardo; coreógrafos, Rodolfo Reyes, Sara Pardo, Sergio Vicencio y Evangelina Villalón.[1741]

Se había reunido un equipo encabezado por Reyes, con gran prestigio por la presencia de Francis y con bailarines experimentados que habían participado en varios grupos de danza moderna: Sara Pardo provenía de exitosas presentaciones en Francia; Sergio Vicencio y Maclovia Carrión eran ex integrantes del Ballet Clásico 70; Ann Marguerite Axtman lo era del Taller Coreográfico de la UNAM; Evangelina Villalón era ex bailarina del Ballet Contemporáneo de la ADM, y Raúl Aguilar, del Ballet Independiente y Expansión 7.

El esfuerzo desembocó en el 2 de octubre de 1975, fecha registrada oficialmente como la fundación de la Facultad de Danza de la UV, la primera en el país,[1742] aunque en ese año se le siguió llamando Escuela de Danza. Constituyó la primera posibilidad de obtener un grado académico universitario (licenciatura) en la danza contemporánea, lo que en el panorama del país era un logro fundamental. También en ese año se integró Luis Fandiño, que a su salida del BNM se había incorporado a la UV como director del Instituto de Danza.

En marzo de 1976 se presentó en la sala chica del Teatro del Estado, en Xalapa, el Ballet Contemporáneo de Xalapa, con el nombre de Taller de Coreografía. Estaba formado por los alumnos

[1741] Programa de mano de la Escuela de Danza de la Universidad Veracruzana, Teatro del Estado, Xalapa, 31 de agosto, y Teatro de la Danza, México, 5 a 10 de septiembre de 1974.
[1742] María de los Ángeles González A., directora, en programa de mano de la Facultad de Danza de la UV, 20 aniversario, Xalapa, 2 de octubre de 1995.

de la clase de Introducción a la coreografía de Xavier Francis; lo dirigía él mismo y lo coordinaba Luis Fandiño. Como resultado de un curso, el programa estaba formado por ejercicios de los propios alumnos sobre los siguientes aspectos: áreas del escenario, aislamientos, locomoción-ritmo, dinámica, niveles, monotonía, canon, variaciones, improvisación, simetría-asimetría, síncopa, desarrollo, diseño espacial y formas A-B-A.

Los bailarines-coreógrafos eran Lissetth Aguilar, Brenda Arévalo, Angelina Barraza, Yocasta Gallardo, Graciela González, Rosa María González, Isabel Hernández, Lizette Mertins, Gisela Rosal, Carmen Samayoa, Lynn Tillett, Evangelina Villalón, Fernando Castillo, Mc Neely Kroupensky, Jorge Marco Manuel, Reynel Melgarejo, Andrés Ocampo, Francisco Olivo, Alejandro Schwartz, Tonio Torres y Liberman Valencia.[1743]

En abril de 1976 el Ballet Contemporáneo de Xalapa dirigido por Francis actuó de nuevo en el Teatro del Estado de esa ciudad, durante su Temporada de Primavera. Presentaron *Oda* de Francis, *Diálogo* de Luis Fandiño (m. Fandiño, diseños Kleómenes C. Stamatiades); *La era* y *Canto breve* (A los que ayer quisieron tomar el cielo por asalto) (m. Bach, diseños Stamatiades), ambas de Rodolfo Reyes.[1744]

En julio de 1976 el Ballet Contemporáneo de Xalapa entró en el PBA, algo inusual por ser un grupo de provincia. Venciendo lo que Juan Vicente Melo llamó "amable terror", Xavier Francis montó la coreografía de dos movimientos de la *Novena sinfonía* de Beethoven. El escritor se refería a los nuevos acercamientos a las "grandes obras maestras", de las que podían resultar "lamentables lugares comunes, siempre ejemplarmente ridículos, justo por un afán de originalidad que esconde y desfigure las ya tantas brillantes y opacas adjetivaciones, o comentarios a propósito". Sin embargo, como también escribió Melo, del acercamiento de Francis surgió un "distinto descubrimiento, revelación inacabable de misterios que son razón misma de ser y de existencia (porque el contagio es el conocimiento)".

Francis declaró que fue una empresa "fuera de lugar" pero "dentro de lugar", y que nunca hubiera hecho ese trabajo porque la *Novena sinfonía* no estaba compuesta para ser "bailada".

[1743] Programa de mano de exhibición del Taller de Coreografía. Presentación de estudios realizados durante el curso Introducción a la Coreografía, Teatro del Estado, Sala chica, Xalapa, Ballet Contemporáneo de Xalapa, Universidad Veracruzana, Taller de Coreografía, Unidad de Investigaciones Estéticas y Creación Artística, Instituto de Danza, 5 de marzo de 1976.

[1744] Cartelera de la UV en *Diario de Xalapa*, Xalapa, 26 de abril de 1976, p. 10. Se anunciaron funciones para el 27 y 29 de abril y 2 de mayo.

"Sucumbió" a una presión oficial y a la "siempre tentadora" idea de elaborar esa obra musical de una nueva manera, que fue "la exaltación de Dios, unión de la danza con la literatura y la música".

El hecho es que en 1974 Fernando Ávila, entonces titular de la Sinfónica de Xalapa, le había pedido a Francis que creara la coreografía de la obra de Beethoven. Luego de dos años de intenso trabajo, como siempre acostumbró Francis, se presentó un "espectáculo total" con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con el director huésped Laszalo Gati (el titular era Luis Herrera de la Fuente), el Ballet Contemporáneo de Xalapa dirigido por Francis, y el Coro Southwestern Collegiate dirigido por Ronald Shirey.[1745]

En México se tenía el antecedente de la *Novena* montada por Béjart con numerosos bailarines para la inauguración del Palacio de los Deportes durante la Olimpiada Cultural de 1968. Si en esa ocasión las opiniones fueron "múltiples y saludablemente diferentes", lo mismo sucedería con la compañía veracruzana. Hubo quienes la consideraron una obra emocionante y de gran calidad y otros que incluso se salieron de la función en el PBA, porque sólo vieron una obra "formal y académica", sin expresión alguna.

Se estrenó la *Novena* en julio de 1976 en la ciudad de México, en el PBA y en el Auditorio Nacional, y luego en el Teatro del Estado en Xalapa. El Ballet Contemporáneo estaba formado por los bailarines Lisseth Aguilar, Brenda Arévalo, Susana Arévalo, Angelina Barraza, Fernando Castillo, Yocasta Gallardo, Graciela González, Isabel Hernández, Jorge Marco Manuel, Reynel Melgarejo, Lizette Mertins, Andrés Ocampo, Isandra Reyes, Gisela Rosal, Alejandro Schwartz, Tonio Torres, Esteban Toscano, Liberman Valencia y Evangelina Villalón. La escenografía y vestuario eran de Kleómenes Stamatiades; la coordinación y promoción, de Sergio Dorantes Guzmán.[1746]

En el PBA no sólo tuvieron lleno total, muchas personas se quedaron afuera. Adentro, "miles de palmas unidas en una atronadora ovación fueron la respuesta al extraordinario espectáculo".[1747] Aunque no todos los espectadores reaccionaron igual, Rosa Reyna afirmó que "el entusiasmo de la

[1745] "Hoy caerán en la tentación de bailar la *Novena* de Beethoven", en *Excélsior*, México, 9 de julio de 1976, pp. 1-B y 2-B.

[1746] Programa de mano de la *Novena Sinfonía*, Orquesta Sinfónica de Xalapa, Ballet Contemporáneo de Xalapa y Coro Southwestern Collegiate, PBA, 9 de julio; Auditorio Nacional, 10 de julio, y Teatro del Estado de Xalapa, 11 de julio de 1976. Los créditos de la Universidad Veracruzana eran: rector, Roberto Bravo Garzón; secretario general, Rafael Arias Hernández; División Académica de Artes, Emilio Carballido; Unidad de Investigaciones Estéticas y Creación Artística dirigida por Fernando Vilchis; Instituto de Música dirigido por Manuel de Elías; Instituto de Danza dirigido por Luis Fandiño.

[1747] "Maravilloso espectáculo presentado por la Orquesta Sinfónica y el Ballet Contemporáneo de Xalapa", en *El Heraldo de México*, México, 12 de julio de 1976, p. 2-C.

gente era la locura, el estruendo, aplausos, otro telón, otro… nunca he visto una respuesta del público de esa manera”.[1748]

En el mismo julio el Ballet Contemporáneo se presentó de nuevo en el Teatro del Estado, en una función para la Escuela de Enfermería y Obstetricia de la UV, con los mismos bailarines, en *Allegro* de Francis (m. Beethoven, diseños Stamatiades); *Diálogo* de Fandiño, y *La era* de Reyes.[1749] En agosto participó en el I Festival Internacional de Música en Xalapa.[1750]

En octubre bailó en el Auditorio SIDENA, dentro del programa del CONACURT Convivencia Sahagún, *Diálogo*, *Canto breve* y *La era* con los bailarines Lisseth Aguilar, Brenda Arévalo, Fernando Castillo, Yocasta Gallardo, Isabel Hernández, Jorge Marco Manuel, Reynel Melgarejo, Lizette Mertins, Francisco Olivo, Isandra Reyes, Gisela Rosal, Alejandro Schwartz y Esteban Toscano; técnicos, Elías Hernández y Enrique González; dirección, Xavier Francis.[1751]

Junto con la danza contemporánea, en la UV se desarrolló uno de los bastiones más importantes del país en la especialidad folclórica, con Miguel Vélez Arceo a la cabeza. Desde 1964 este egresado de la ADM había formado el Conjunto Folklórico Veracruzano como un grupo de aficionados perteneciente a la Escuela Normal Veracruzana “Enrique C. Rébsamen”. El Conjunto participó en la Olimpiada Cultural de 1968 representando a su estado y obtuvo el premio al mejor grupo del país. Un año después ganó el III Concurso Nacional de Danza del INBA como mejor grupo, dirección y música viva. En 1970 ganó el Concurso de Danza de Guadalajara; en septiembre viajó a Nueva York, donde dio quince funciones, dos de ellas, en el famoso Carnegie Hall, y en octubre participó en el Festival de la Canción de Ancón en Perú, donde ganó dos medallas de oro. El Conjunto había recorrido Veracruz, el país y, como embajador cultural, Centroamérica. En agosto de 1971 regresó a la ciudad de México para presentarse en el Festival Artístico dedicado a Veracruz, en la Alameda Central. Lo integraban bailarines, grupos musicales y un coro de estudiantes y maestros normalistas.[1752] En 1972, como Ballet Folklórico Veracruz, obtuvo una medalla de oro en el Festival Mundial del Folklore en Guadalajara[1753] y el Trofeo Ixtilton 1972 como mejor grupo representativo del

---

[1748] Rosa Reyna cit. en Kena Bastien, “Xavier Francis”, en *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 19, INBA, México, 1988, p. 16.
[1749] Programa de mano del Ballet Contemporáneo de Xalapa, Teatro del Estado, Xalapa, 23 de julio de 1976.
[1750] Calendario de conciertos y espectáculos del I Festival Internacional de Música en Xalapa, Teatro del Estado, Xalapa, 19 de agosto de 1976.
[1751] Programa de mano del Ballet Contemporáneo de Xalapa, “Convivencia Sahagún”, CONACURT, Auditorio SIDENA, Ciudad Sahagún, 16 de octubre de 1976.
[1752] “Homenaje a Veracruz, en la Alameda”, en *El Nacional*, México, 24 de agosto de 1971.
[1753] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.

país.[1754] De nuevo salió de gira por Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Venezuela.

En 1975, gracias a su calidad el grupo se incorporó a la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística de la UV, y Miguel Vélez tomó la dirección del Taller de Cantos y Danzas del Pueblo o Taller de Reconstrucciones Etnográficas. Un año después la compañía profesional tomó el nombre de Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, con un "campo de acción" más amplio, pues si antes se había centrado en el trabajo de investigación de su estado, ya aspiraba a "rescatar los valores etnográficos del país".

En su primera presentación con su nuevo nombre, el 25 de agosto de 1976 en el Teatro del Estado de Xalapa, ofreció el programa *Fiestas de México*, integrado por *Presentación*. *La danza* (poema en movimiento); *Fiesta en Izmal* (Yucatán, compuesto por *Peregrinación* y *La fiesta*); *El corrido mexicano* (trovadores del siglo XVIII); *Boda en el Istmo* (Oaxaca, compuesto por *Velación y arreglo de la novia*, *Domingo en la enramada*, *El baúl y los obsequios* y *Fiesta del lunes*); *Fiesta mestiza* (Nayarit, compuesto por *El gallito*, *El buey* y *Jarabe nayarita*); *Fiesta de la zafra* (compuesto por *Homenaje a Tamaulipas*, *Picotas*, *Polcas y chotís* y *Huapangos*); *Chantolo* (Fiestas de muertos en Tempoal, Veracruz, compuesto por *El altar*, *Los danzantes*, *Camino al cementerio* y *Adoración y ofrendas*), y *Parranda en Tlacotalpan* (compuesto por *El portal y la rama* y *Fandango*).

La dirección y coreografía eran de Miguel Vélez Arceo; el asistente de dirección, Horacio Cantero. Los bailarines eran Ángel Castellanos González, Ramiro Contreras Díaz, Aníbal Escalante Solís, Alberto García Domínguez, Arturo García Solís, José Gutiérrez Parra, Ernesto Muñoz López, Francisco Novelo Vargas, René Ramírez Ordóñez, Jorge Soriano Silva, Samuel Torres Rojano, Raymundo Cantero Hernández, Constantino Cantero Robles, Joel Gómez Villalobos, José Luis González Guzmán, José Luis Gutiérrez Parra, Cristina Hernández Loyo, Evencio Jiménez Casas, Juan Martínez Cadena, Mario Gerardo Ruiz Morales, Armando Félix García y Rubén Armando Fox Rivera. Las bailarinas, Lilia Baizabal Ponce, Adela Chacón Vega, Carolina Chacón Vega, Matilde Gómez Carreón, Haydée González Hernández, Sonia Gutiérrez Juárez, María del Carmen García García, Adriana López Leyva, Neyda Navarro Bocanegra, Norma Zaldo Carreón, Alicia Santibáñez Aguilar, Guadalupe Benítez Cruz, Emma Cantero Hernández, Ana Laura Cerón Cruz, Alejandra Galván Mora, María del Pilar García Álvarez, Hermelinda Lorenzo Corzo, Elvia Peralta Guerra y Lucina Pozos Mora.

[1754] Programa de mano del Ballet Folklórico Veracruz, *Acuarela mexicana*, INJUVE, Veracruz, 1972.

El elenco musical lo encabezaban los codirectorres del área Alberto de la Rosa Sánchez y Rubén Vázquez Domínguez, con trece músicos más. Mateo Oliva Oliva dirigía el coro de doce cantantes, que interpretaba canciones en varios dialectos; además, actuaba el Trío Oliva.

Los maestros eran Román Güemes, de antropología; Nayda Navarro y Horacio Cantero, de danza; Adams Iraheta, de técnica, y cinco informantes. Los diseños del vestuario eran de Miguel Vélez y la realización, de María del Carmen López C. El jefe de producción, Ernesto Bautista; los asistentes, Miguel Ángel Pimentel y Óscar Romero Rivas.[1755]

Igual que el Ballet Contemporáneo, el Ballet Folklórico de la UV se presentó en el PBA el 15 de agosto de 1976, con gran éxito. A raíz de esa función, Vélez explicó la forma de trabajo de su compañía, y afirmó que era "producto de una cuidadosa investigación". Iniciaban con prácticas de campo que realizaban los maestros de danza, asesorados por antropólogos, registradas por técnicos en filmación. Más tarde, analizaban juntos las danzas, sus motivaciones y elementos (vestimenta, objeto, música e instrumentación, parlamentos), cuyo significado era clarificado por el antropólogo, y también en equipo elaboraban un guión escénico.

Dijo Vélez que había diferencias sustanciales entre la danza original y su reelaboración con fines escénicos, pero se hacían aportaciones a los espectadores, pues "cuando un espectáculo de ballet folclórico es real, producto de una cuidadosa investigación, aporta al público elementos tradicionales de la cultura del pueblo poco conocido, que es necesario refrescar en la memoria. Asimismo, nos da una visión de las formas de vida y los perfiles sicológicos del pueblo".

En cuanto a las modificaciones que debían hacerse a la danza tradicional tomando en cuenta que estaba pensada para un foro y dirigida a espectadores, Vélez afirmó:

Si bailáramos las danzas tal cual son en la vida diaria, el público rechazaría el espectáculo. Ahí, en Papantla y en otros lugares, vemos a los danzantes vestidos con ropas raídas, viejas. Eso no se puede mostrar en un teatro. Por eso yo parto, para la creación del espectáculo, de un momento hipotético e ideal: el momento en que todos los participantes en la danza acaban de comprar sus ropas, cuando éstas aún están brillantes y nuevas, y este momento es el que presentamos al público.

Las diferencias y contrastes de las distintas vestimentas no saltan a la vista en una plaza, en un atrio, pero en el foro, con un espacio reducido y luces especiales, las diferencias pueden ser molestas. Lo mismo puede decirse de la coreogafía, que hay que recrearla para adaptarla a un espacio tan

[1755] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, I Festival Internacional de Música en Xalapa, Teatro del Estado, Xalapa, 25 de agosto de 1976.

especial como es un foro, donde los requerimientos de una función hacen necesaria mi intervención, basándome, claro, en el espíritu de la danza.[1756]

Las obras que la compañía veracruzana bailó en el PBA fueron, todas de Vélez Arceo y con dirección musical de Alberto de la Rosa, *Fiestas de México*, *Raíces del pueblo* y *Retablos de provincia*, con repertorio de Yucatán, Oaxaca, Nayarit, Tamaulipas, Veracruz, Jalisco, estado de México, Tabasco, Michoacán y la Huasteca. Los créditos de la compañía eran, director general y coreografía, Miguel Vélez Arceo; director musical, Alberto de la Rosa; asistente de dirección, Alberto García Domínguez y Horacio Cantero Hernández; escenografía, Ernesto Bautista; diseños de mojigangas, Leticia Tarragó; fotógrafo, Julio Jaimes; antropólogo, Román Güemes Jiménez; jefe de producción, Óscar Romero Rivas; jefe de sonido, Armando Fox; diseño de vestuario, Miguel Vélez Arceo.

Los bailarines de la primera compañía eran Rodolfo Carrillo Vázquez, Ramiro Contreras Díaz, Arturo García Solís, José Luis González Guzmán, José Gutiérrez Parra, Porfirio Lara Portugal, Ernesto Muñoz López, Jesús Fidel Hernández, Rubén Armando Fox Rivera, Joel Gómez Villalobos, Constantino Robles Cantero, Raymundo Cantero Hernández, Jorge Soriano Silva, Lila Baizabal Ponce, Luz del Carmen Castro Torres, Carolina Chacón Vega, María del Carmen García García, María Pilar García Álvarez, Matilde Gómez Carreón, Teresa Haydée González Hernández, Isandra Reyes Becerra, Norma Zaldo Carreón, María Neyda Navarro Bocanegra y Elvia Peralta Guerra. Los bailarines de la segunda compañía, Emma Cantero Hernández, Victoria Angélica Manzano Sánchez, Hermila Delgado R., Lidia Morales C., Rosa Alba Silva R., Marianela Durán, Josefina González H., Magdalena Guerra L., Sara Arróniz, Juana Bautista Hernández, Judith Suárez, Paz Hernández N., Arturo Arenas A., José Luis Gutiérrez P., Rolando Pérez R., Arcadio García M., Lino Muñoz López, David Hernández R., René Ramírez B., Ventura Durán O., Alberto López F., Miguel Ángel Arenas Muñoz, Jorge Sagardy García y Alejandro G. Pérez M.

El grupo musical Tlen-Huicani era dirigido por Alberto de la Rosa; sus integrantes eran Rubén Vázquez Domínguez, Alfonso Lagunes Ortiz, Gerónimo Reyes Hernández, Daniel Jácome Gómez, Raúl García Fernández, Demetrio Fernández Suárez, Rodolfo Nanny Lugo, Carlos Lagunes Ortiz, René Nanny Lugo, Nemorio García Zavaleta, Antonio Meza Hernández, Belarmino Ramírez de León, Ismael Alarcón Díaz, Evaristo Oronzor Hilario, Hermilo Ríos Ramos, Víctor Manuel Anell Vega,

[1756] Miguel Vélez en Angelina Camargo, "Entrevista con Miguel Vélez Arceo. Un ballet folclórico real sí da una visión de las formas de vida y los perfiles sicológicos de un pueblo", en *Excélsior*, México, 27 de agosto de 1976, p. 2-C.

Isidro Montemira Xotla, Benito Condado Alarcón, José Luis Arauz Aguilar e Ismael Guillermo Ocampo Verdugo.[1757]

Ese año el Ballet Folklórico de la UV obtuvo el premio nacional de los Críticos de Teatro y Música en la ciudad de México, "por su autenticidad y calidad artística".[1758]

---

[1757] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, pp. 588-589.
[1758] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.

## XXII. Medios electrónicos, conferencias, cursos y publicaciones

En los años setenta con mayor frecuencia la televisión mexicana transmitió programas especializados en danza, funciones de compañías mexicanas y extranjeras acompañadas de comentarios, y fragmentos, noticias y entrevistas a sus artistas en programas de espectáculos o análisis.

Para Manuel Blanco el hecho de que la televisión se ocupara de la danza era una muestra de que ésta salía de su aletargamiento de años. En 1972 los canales 8, 11 y 13 transmitían algunas obras y compañías, pero con una pésima calidad, "sin estudios previos, sin una iluminación adecuada, sin que las cámaras tengan una concepción coreográfica aunque sea limitada, pero al fin y al cabo se trata de un síntoma y como tal habrá que tomarlo".[1759]

El Canal 11 del IPN fue el medio que más difundió danza; en 1971 transmitió las funciones del Festival Internacional de la Danza del INBA y las de los Domingos Populares de la Cultura en el Auditorio Nacional. También se encargó, entre otros, de espectáculos de algunas ediciones del Festival Internacional Cervantino y de las compañías visitantes que regularmente actuaban en el PBA.

También el Canal 11 produjo programas sobre la danza, como *Noche de ballet* en 1972, los martes a las 22:30 horas, cuya primera emisión fue del Ballet Clásico 70,[1760] pues la bailarina Beatriz Carrillo había sido nombrada coordinadora de danza de ese canal.[1761] En 1973, la serie *La danza en México*, para la cual el Taller Coreográfico grabó seis programas;[1762] en 1974, *Escenario*, que se transmitía los sábados, donde compañías y bailarines hablaban sobre el tema, y en 1975, *Danza*, conducido por Silvia González los sábados.

Entre los programas de análisis, el popular *Anatomías* de Jorge Saldaña del Canal estatal 13, también dedicó varias emisiones a la danza. Por ese mismo canal se transmitió el valioso material fílmico rescatado por el FONADAN sobre la danza tradicional mexicana.

Televicentro se ocupó de la escénica y realizó producciones especiales, como la de marzo de 1972 de *El lago de los cisnes*, con el Ballet Clásico de México y Laura Urdapilleta en el papel protagónico, transmitido en el programa *Diez sonrisas y un Malgesto*, que tenía una amplia audiencia.[1763]

En el Canal 4 de la misma empresa se creó *Teledanza*, que alcanzó gran popularidad, dirigido por la pionera de estos programas tanto en televisión como en radio, la bailarina y coreógrafa

---

[1759] Manuel Blanco, "¿Renace la danza?", en *El Nacional*, México, 5 de octubre de 1972, p. 5.
[1760] "*Noche de ballet* por canal 11", en *Avance D.F*., México, 7 de noviembre de 1972, p. 4.
[1761] Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", en *Excélsior*, México, 17 de agosto de 1972, secc. Sociales, p. 19.
[1762] "Sesión de ballet en televisión canal 11", en *El Universal*, México, 17 de enero de 1973.
[1763] "*El lago de los cisnes* con el Ballet Clásico de México por televisión 2", en *Avance*, México, 29 de marzo de 1972.

Colombia Moya, quien se graduó en el ILCE como directora de cámaras con especialidad en programas educativos. Desde 1972 realizó una amplia labor de difusión sobre el trabajo de bailarines, maestros, coreógrafos y compañías: entrevistas y reportajes, clases, trabajo de improvisaciones y funciones. En 1973 Moya creó el programa *Tiempo de danza* en Radio Universidad, que dirigió por más de una década, sobre aspectos históricos, sociales y psicológicos de este arte.[1764] El objetivo de *Teledanza* y de *Tiempo de danza* era informar y establecer "una especie de circuito, de juego oferta-demanda, entre el público y el artista; una mutua alimentación cultural".[1765]

En 1976 el CONACURT y el Departamento de Danza del INBA presentaron dos ciclos de cine club en el Teatro de la Danza (marzo y abril, julio y agosto), que obtuvo la aceptación del público y los profesionales de la danza, pues se exhibieron materiales muy valiosos y nuevos para el país. Por su parte, la Biblioteca Benjamín Franklin también organizó un ciclo de cine sobre danza, en septiembre de ese año.

Un esfuerzo oficial por producir un programa de danza fue encabezado por Miguel Álvarez Acosta, subsecretario de Radiodifusión de la Secretaría de Gobernación, con quien colaboró Colombia Moya: en el *Teleculturama semanal* se trataban temas de cultura, ciencia y arte. En abril de 1972 Álvarez Acosta impulsó un proyecto que permitiría llevar la danza a un público masivo, y que finalmente no se concretó. Invitó a Waldeen y Nacho López a hacer una serie de programas que enriquecieran la programación oficial, buscando que la danza moderna se convirtiera en un espectáculo "ameno" para televisión, especialidad que eligió por su "recio contenido humano" y por ser "un medio de comunicación". Los dos invitados aspiraban a probar que era "una de las formas de expresión más significativas de nuestro tiempo y pueblo".

Waldeen reunió a bailarines y coreógrafos profesionales que representaban "la esencia de la danza moderna en lo que se refiere a técnica e interpretación": Aurora Agüeria, Evelia Beristáin, Lucero Binnquist, Colombia Moya, Miguel Ángel Palmeros y Ricardo Riebeling, además de la actriz Silvia Mariscal, quien se encargaría de leer los textos requeridos.

Waldeen y Nacho López dieron a conocer la programación de su serie, que sería semanal: se iniciaría con "La historia de la danza es la historia del hombre", donde pretendían conjugar movimiento y música (desde jazz a electrónica y africana), los cuatro elementos de la naturaleza, los

[1764] Cristina Mendoza, "Colombia Moya", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 23, CENIDI Danza, INBA, México, 1991, p. 55.
[1765] Patricia Cardona, "La década de los 70, época de logros para el desarrollo de la danza mexicana", *op*. *cit*. Cardona fecha el surgimiento del programa semanal de radio *Tiempo de danza*, en Radio Universidad, en 1973, y *Teledanza*, impulsado por Miguel Álvarez Acosta como subsecretario de Radiodifusión, en 1974.

animales, danzas de combate, de mujer, de muerte y festivas. Los siguientes programas serían "Taller coreográfico", "Programa abierto" e "Historia de la danza moderna", con una obra nacionalista.[1766] Ninguno se realizó.

En lo que se refiere a las conferencias de la década merecen especial atención las del ciclo "Los problemas de la danza en México: crítica-diálogo-debate", que se inició en julio de 1971, "Mes de la Danza", en la Sala Manuel M. Ponce, simultáneamente al Festival Internacional de Danza. Se promovió la discusión con el público y participaron Guillermina Bravo con "La danza contemporánea: trayectoria del cuerpo hacia un propósito", la japonesa Yuriko con "Hablar abiertamente" (*Open talk*) sobre el tema de la danza en el mundo, principalmente la oriental; Antonia Torres con "La juventud en la danza", que vinculaba a las generaciones y buscaba nuevos caminos; Aurora Bosch con "Desarrollo del ballet en Cuba", Gloria Contreras con "Diálogo sobre la danza", Artemisa Pedroza con "El cuerpo humano como expresión", Bodil Genkel sobre coreografía, Sonia Amelio con "La crotalogía y la danza", Raquel Tibol con "Debate sobre la danza", Marcelo Torreblanca con "Esencia de la auténtica danza mexicana", Guillermo Noriega con "La promoción de la danza en México" y Luis Bruno Ruiz con "La poesía y la realidad en la danza", entre otros.

Este ciclo fue muy importante porque "por primera vez"[1767] se examinaron diversos aspectos de la danza ante un público heterogéneo, y se dio a cada participante oportunidad de aclarar, reflexionar y definir sus posturas abiertamente. Además, se buscaba utilizar ese "material para enriquecer la enseñanza de la danza en la ADM".[1768]

Continuamente se programaron conferencias, por lo general acompañadas de demostraciones y debates, tanto en el INBA como en otras instituciones culturales. Una de las más activas fue el BFM, A.C., que las incluyó en los "Martes culturales" del Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas, donde participaron artistas de todas las áreas. Otra institución fue el Museo Nacional de Antropología, en cuyo auditorio se dictaron varias conferencias, como la de octubre de 1972 con Rajika Puri, experta en Bharata Natyam, Kathnak y Manpuri, sobre las danzas clásicas de los templos de la India (ocasión en que declaró que le interesaba aprender las danzas mexicanas, pues estaba "enamorada de México").[1769]

---

[1766] Ramón Ortiz, "Televisión convierte un sueño en realidad. La danza será un espectáculo masivo", en *Cine Mundial*, México, 1 de abril de 1972, p. 5.
[1767] "Importante ciclo de conferencias sobre danza", en *Cine Mundial*, México, 25 de agosto de 1971.
[1768] "La promoción de la danza", en *Diario de México*, México, 22 de septiembre de 1971.
[1769] "Rajika, ama las danzas mexicanas", en *La Prensa*, México, 25 de octubre de 1972, p. 37.

Los temas que se abordaban eran muy diversos, como el corrido, la biología, la coreografía, la filosofía y las danzas cortesanas. Por ejemplo, la conferencia de Juan S. Garrido en el Teatro Ferrocarrilero en agosto de 1971, "Historia del corrido mexicano", con la participación de músicos, cantantes y bailarines (estos últimos, integrantes del Grupo Artístico Xochipilli y alumnos de la ADM, dirigidos por Nieves Paniagua). Este homenaje a los trovadores de la Revolución Mexicana, organizado por el ISSSTE, INBA y SACM,[1770] se repitió después en el Teatro del BFM. Las de Waldeen en noviembre de 1971, "Orígenes biológicos e históricos de la danza (inicios en tiempos de las cavernas hasta el siglo XIX)" y "Danza contemporánea (análisis de las fuentes de la creatividad y conceptos sobre la coreografía)", ambas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, acompañadas de las improvisaciones *Diosa madre y sacerdotisa cretense* y *Desdoblamiento onírico* por Patricia del Castillo, y *El nacimiento de Dionisio* y *Laberinto-El mundo que yo habito*, por José Palacios.[1771] La de Luis Bruno Ruiz en diciembre de 1972, "La danza en México en su sentido filosófico, poético y social", en el Auditorio Nacional de la Juventud Mexicana.[1772] Y las conferencias ilustradas "Música y danza de las cortes europeas" de Jaime González Quiñones y Alan Stark en la Pinacoteca Virreinal, organizada por el INBA y Juventudes Musicales de México,[1773] y de Alan Stark sobre las danzas cortesanas de los siglos XV al XVIII acompañado de Martha Resnikoff, en noviembre de 1975.[1774]

Waldeen también desarrolló una importante labor impartiendo cursos en varias instituciones, como el de coreografía en la universidad estatal de Michoacán en 1971. Acompañaba sus enseñanzas de ácidas críticas a la danza contemporánea mexicana ("en total subdesarrollo"); consideraba que las escuelas del INBA eran deficientes porque sólo impartían clases de técnica y habían reducido la coreografía a "formalismos que no permiten la creatividad", por lo que las obras copiaban a Cunningham y Graham: "todo es imitación, no hay creación auténtica". Sin embargo, rescataba a Gloria Contreras por sus "dotes muy notables" y la búsqueda de "su propia identidad creativa, pero no hay que olvidar que pasó diez años en una escuela extranjera".

Para Waldeen la enseñanza artística debía tener como palabras clave "inducir, conducir y provocar", es decir, que el maestro no interfiriera con el alumno y "dejarlo que él extraiga de sí mismo

---

[1770] "Se tratará el corrido", en *El Universal*, México, 16 de agosto de 1971, y "Homenaje a trovadores de la Revolución", en *El Día*, México, 20 de agosto de 1971.
[1771] Programa de mano de la conferencia de Waldeen "La historia de la danza desde sus orígenes biológicos y filosóficos", Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 24 y 26 de noviembre de 1971.
[1772] "Vida cultural", en *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1972.
[1773] Cartelera del INBA en *Excélsior*, México, 29 de octubre de 1974.
[1774] Patricia Cardona, "Conferencia de Alan Stark. Shakespeare fue un gran conocedor de la danza y la música de su época", en *El Día*, México, 7 de noviembre de 1975, p. 19-C.

lo suyo propio”; aparte, debían tomarse en cuenta a las demás artes, todas relacionadas con la danza, “hasta la filosofía y la arquitectura”.[1775]

Por otra parte, continuó el esfuerzo del Departamento de Música del INBA con sus cursos de folclor internacional en el Conservatorio Nacional de Música. En agosto de 1971 se programó el cuarto, con clases prácticas por el profesor Nate Moore, director de la Escuela de Folclor de la Universidad del Sur de California, quien enseñó danzas de Yugoslavia, Alemania, Polonia, Israel y Francia.[1776]

Al año siguiente Carmen Sordo Sodi organizó el quinto Curso de Folklore Internacional; esa vez participaron grupos musicales y de bailarines de México, Israel, Indonesia, Panamá, Líbano y Ecuador, que se presentaron el 23 de julio en el PBA. Colaboraron las embajadas de esos países gracias a las relaciones que Nieves Paniagua había mantenido con ellas, por los cursos que impartía en las sedes diplomáticas. Actuaron el Grupo Artístico Xochipilli, dirigido por Graciela Vellido; Cantos y Danzas de Israel, dirigido por Carlos Alphert; el Ballet Folklórico del Centro Libanés, dirigido por Antonio Trabulse; los grupos de Panamá, dirigido por Magali Mirón, de Indonesia, por Nino Suyudi Soepardjo, y de Ecuador, por Patricia Aulestia.[1777]

Alberto Beltrán, titular de la Dirección General de Arte Popular de la SEP, mostró interés especial en la etnomusicología, ya que en su opinión el país carecía de conocimientos en la materia. En enero de 1973 organizó un curso e invitó a Luis Felipe Ramón y Rivera del Instituto de Folklore Venezolano, e Isabel Aretz, fundadora del Instituto de Etnomusicología de ese país, a impartir un curso de dos semanas para especialistas de la SEP y otras instituciones mexicanas.[1778] De ahí surgió la Semana Cultural del Folklore Latinoamericano, que abrió el 22 de enero de 1973 en el Teatro de la Danza, con la participación del BFM. Al día siguiente se exhibió una muestra de cortometrajes de danzas indígenas, filmados en varios estados del país por personal del BFM. Siguieron la actuación del Conjunto Folklórico Hihuaye de Venezuela; un recital de canciones latinoamericanas de protesta con el pintor Mario Orozco Rivera (gran guitarrista y cantante), y otro del grupo musical Los Folkloristas.

[1775] Waldeen en Sarah Sloan, “Waldeen da su fórmula para revitalizar la danza en México: improvisación, nada de imitación”, en *Novedades*, México, 17 de octubre de 1971.
[1776] “El INBA impartirá un curso de folclor internacional”, en *El Universal*, México, 18 de julio de 1971.
[1777] “Conjuntos de cinco países en un Festival de Danza”, en *Excélsior*, México, 20 de julio de 1972, p. 26, y “Quinto curso de Folklore”, en *Cine Mundial*, México, 26 de julio de 1972, p. 4.
[1778] “Ayer en la Unidad del Bosque. Comenzó la Semana Cultural del Folklore Latinoamericano”, en *El Día*, México, 23 de enero de 1973, secc. Espectáculos, p. 16.

Además, se programaron conferencias de Isabel Aretz sobre temas de investigación folclórica en Latinoamérica. Todo con entrada libre para el público en general.[1779]

El 7, 11 y 15 de marzo de 1973 Carmen Sordo, jefa del Departamento de Investigaciones Musicales del INBA, y Javier González, director del Instituto de Música Sacra y del Coro de la Catedral Metropolitana, dictaron conferencias con el tema "Historia de la música prehispánica en el siglo XIX".[1780] Sordo continuó con su labor en el BFM, A.C., organizando y dictando otras conferencias sobre la historia de la música mexicana en varios periodos.

Sobre publicaciones, varios artistas e investigadores les dedicaron esfuerzos. En enero de 1972 se inició la sección "Quién es quién en la danza" que Patricia Aulestia escribía en el periódico *Cine Mundial*, con datos biográficos sobre los artistas de la danza, resaltando su trayectoria y realizando entrevistas. Las primeras entregas fueron sobre Nellie Campobello,[1781] Waldeen,[1782] Ana Mérida,[1783] Felipe Segura[1784] y Guillermo Keys.[1785]

En noviembre de 1975 se publicó el libro *Semo ballet*. *Expresión psicológica del ballet moderno en su dinámica de manos, brazos y piernas*, con textos de diversos autores que conocían el trabajo fotográfico de Semo, entre ellos, Rosa Reyna, Leonora Carrington, Salvador Novo y Carlos Chávez.[1786]

Con el FONADAN aparecieron discos, folletos y libros, como *Danzas populares de Chiapas*, 1976, sobre las fiestas y danzas tradicionales de varias zonas del país.

A finales del sexenio se dio a conocer una de las investigadoras de arte más importantes de México, Maya Ramos, bailarina de la CND y maestra de historia en la ADM, quien inició sus trabajos en 1976 con una "columna cronológica" de la danza mexicana del siglo XX a partir de 1932, fecha de formación de la END.[1787]

---

[1779] "Interés por la Semana Internacional de Folklore Latinoamericano, que ayer se inició", en *El Nacional*, México, 23 de enero de 1973, secc. Cultural, p. 5.
[1780] "Conferencias de Carmen Sordo Sodi y Javier González", en *Excélsior*, México, 6 de marzo de 1973.
[1781] Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Nellie Campobello", en *Cine Mundial* núm. 6,809, México, 9 de enero de 1972.
[1782] Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Waldeen", en *Cine Mundial*, México, 15 de enero de 1972.
[1783] Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Ana Mérida", en *Cine Mundial*, México, 22 de enero de 1972.
[1784] Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Felipe Segura", *op. cit*.
[1785] Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Guillermo Keys", en *Cine Mundial*, México, 3 de mayo de 1972, pp. 4-5.
[1786] Francisco Zendejas, "Multilibros", en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1975, p. 8-B.
[1787] Patricia Cardona, "Maya Ramos trazó la columna cronológica de la danza en México", en *El Día*, México, 9 de enero de 1976, y Patricia Cardona, "Con la Escuela Nacional de Danza se inició la segunda etapa de la danza mexicana", en *El Día*, México, 12 de enero de 1976, p. 8-C.

También en 1976 salió a la luz el libro *La danza moderna* de Alberto Dallal, en la serie Testimonios del Fondo de Cultura Económica, "estudio serio bien documentado sobre las circunstancias vitales" de ese arte y sus "implicaciones" en México, visto a través de la experiencia del BNM. El tiraje fue de 20 mil ejemplares, y vino a ampliar la escasísima bibliografía sobre el tema (hasta ese momento sólo existía *La danza y el ballet* de Adolfo Salazar, editado hacía más de dos décadas).[1788] Poco después, en la biblioteca del FCE Dallal dictó una conferencia sobre el mismo tema de su libro,[1789] logrando con ello la aceptación de la danza en círculos académicos que hasta entonces habían estado vedados para ella.

[1788] Manuel Blanco, "La danza moderna", en *El Nacional*, México, 5 de abril de 1976, p. 15-C.
[1789] Miguel Bautista, "Conferencia de Alberto Dallal. La danza moderna en México", en *El Nacional*, México, 14 de agosto de 1976.

# CAPÍTULO IV. LA IRRUPCIÓN DEL CUERPO. LA DANZA GANA TERRENO Y LOS APOYOS INEQUITATIVOS

## I. Entre la frivolidad y el petróleo

El 1º de diciembre de 1976 el país tuvo un respiro con la llegada de José López Portillo a la presidencia. Rompiendo con el populismo imperante en el sexenio anterior, y conciliatorio, el mandatario se dirigió a todos los sectores sociales para ofrecerles un programa realista, sin ataques ni medidas dispendiosas y sujeto a las que el Fondo Monetario Internacional había impuesto a México.

Utilizando su carisma y la oratoria que caracterizaba su "personalidad renacentista",[1] el presidente se comprometió con un plan económico ortodoxo: dos años de recuperación, dos de consolidación y dos últimos de crecimiento. Frente a una inflación de 27.2% y una deuda externa cuatro veces mayor a la de 1970 (21 mil millones de dólares en 1977), López Portillo propuso la unidad en una "Alianza para la Producción" en la que participarían todos, incluso los pobres, a quienes les pidió perdón por su situación.

En 1977 el presidente hizo un anuncio esperanzador para el país: la existencia de reservas petroleras de 24 mil millones de barriles y la producción diaria de un millón de éstos. En el contexto internacional de alza de precios de ese producto, su gobierno se llenó de entusiasmo, pues consideró que esas riquezas "inagotables" asegurarían la industrialización del país y la "administración de la abundancia". Las reservas petroleras crecieron enormemente (70 mil millones de barriles probados en 1982), así como la producción diaria (2.3 millones de barriles en 1980); México se convirtió en el quinto país productor del mundo.

Para financiar el crecimiento y con la "seguridad" que daba el petróleo, se optó por recurrir a los créditos internacionales. Como resultado, la economía se concentró en el petróleo (en 1981 constituyó el 67% de las exportaciones) y la deuda externa se incrementó notablemente (en 1982 alcanzó los 76 mil millones de dólares). Por el enorme aumento del gasto público hubo una importante derrama de dinero en la sociedad, que se tradujo, por ejemplo, en la creación de casi dos millones de empleos entre 1977 y 1981, y en el crecimiento de la capacidad de energía eléctrica. Sin embargo, era una economía sustentada

[1] Enrique Krauze, *La presidencia imperial*. *Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, 1997, p. 386.

en subsidios, malas inversiones, corrupción, creación de innumerables empresas estatales y organismos descentralizados (incluidos en el área cultural) y, como había sucedido en el régimen anterior, en el derroche.

En 1981 el precio del barril de petróleo mexicano tuvo una drástica baja que acabó con las ilusiones del desarrollo. La salida de capitales del país, el fracaso de los planes gubernamentales (como el Sistema Alimentario Mexicano y el Plan Global de Desarrollo) y la galopante inflación, entre otros factores, ocasionaron la devaluación del peso en febrero de 1982, a pesar de las defensas caninas que de él había hecho el presidente. A sólo tres meses de dejar el gobierno, éste nacionalizó la banca y estableció el control de cambios. En el momento de la quiebra total de las finanzas públicas, López Portillo volvió a llorar por los pobres del país.

En 1980, México tenía 67.5 millones de habitantes; la tasa de crecimiento demográfico había decrecido de 3.6 a 2.5%, y se reconocían 35 millones de mexicanos desnutridos, de los cuales 19 millones se encontraban en una total miseria. Las lágrimas del presidente tenían incontables destinatarios.

La aportación del régimen fue la reforma política negociada por Jesús Reyes Heroles. Por la inexperiencia del presidente, quien se concentraba en aspectos económicos y así dio pie a un vacío de poder, el secretario de Gobernación se encargó del manejo de la política y se encaminó hacia la consolidación del sistema por medio de la transformación desde adentro. En 1978 instrumentó una reforma que sacó de la clandestinidad al Partido Comunista y otras organizaciones de izquierda, las que recibieron su reconocimiento oficial y declinaron optar por la violencia, además de que se "barnizó" de democracia el régimen y los resultados electorales alcanzaron mayor credibilidad. Con el sistema de multipartidismo que se impuso se impidió la polarización entre el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y el Partido Acción Nacional (PAN), al situarse el oficial en el centro del abanico; al darse cabida a numerosos partidos minoritarios que se pulverizaban entre sí, se fortaleció la posición hegemónica priísta.

Uno de los conflictos permanentes que debió sortear López Portillo durante su gobierno fue la presencia del ex presidente Echeverría en el ámbito político, quien hacía frecuentes visitas y llamadas a Los Pinos y se mantenía vigente en los diarios y por medio de varios funcionarios gubernamentales de alto nivel. Ni siquiera cuando se le envió como

embajador a Australia, Nueva Zelanda y las Islas Fidji se impidió la influencia de quien llegó a ser conocido como "el Diablo de San Jerónimo".

En la escena nacional también estuvieron presentes las protestas sociales y la fuerza del sindicalismo independiente. Hubo manifestaciones importantes de los médicos, que pedían reconocimiento a sus organizaciones gremiales; nació la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) dentro del sindicato magisterial; surgió uno independiente de actores que se enfrentó al oficial; estallaron varias huelgas, como las de los telefonistas, los trabajadores del Instituto Nacional de Energía Nuclear y los radio operadores de navegación aérea. Uno de los hechos más importantes fue el surgimiento del sindicalismo universitario de izquierda en diversas instituciones del país, que fue combatido por el régimen, como en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuyo rector Guillermo Soberón pidió en 1977 la entrada de la fuerza pública en sus instalaciones para acabar con una huelga que se había prolongado por trece días. Ese mismo sindicalismo apoyó un incipiente movimiento laboral de los bailarines de la compañía dancística mexicana más reconocida en el país y el mundo (el BFM).

Las que también sufrieron represión fueron las guerrillas rural y urbana; a pesar de que estaban casi exterminadas, continuó la "guerra sucia" contra ellas a partir de las acciones de la Brigada Blanca, formada por elementos del Ejército e instituciones policíacas.

La mesura inicial de López Portillo desapareció con el descubrimiento del "oro negro", y se convirtió en mitomanía y egocentrismo; se rodeó de "símbolos quetzalcóatlicos"[2] y quitó de en medio a cuanto funcionario le estorbaba (como Reyes Heroles, quien debió renunciar a su cargo en mayo de 1979). El presidente hacía exhibiciones deportivas y artísticas, pues era "esgrimista, atleta, boxeador, tenista, gimnasta, caballista, pintor",[3] además de cabeza de una familia que llegó para acomodarse en el poder. Su hermana Margarita ocupó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), desde donde ejerció "caprichosa y autoritaria" el poder;[4] su hijo José Ramon, "orgullo de mi nepotismo", fue nombrado subsecretario de Programación y Presupuesto; su "novia" Rosa Luz Alegría se convirtió en la primera mujer en ocupar el

[2] José Agustín, *Tragicomedia mexicana II*, Ed. Planeta, México, 2001, p. 115.
[3] Enrique Krauze, *op. cit*., p. 391.
[4] Julio Scherer García, *Los presidentes*, Ed. Grijalbo, México, 1986, p. 138.

puesto de secretaria de Estado (de la cartera de Turismo); su madre Refugio fue nombrada presidenta del Instituto Nacional de la Senectud; su esposa Carmen Romano dilapidaba “fortunas en sus viajes a Europa cargando con un piano de cola para exhibir sus dotes de concertista”[5] y promoviendo organismos y actividades artísticas; sus tres hijos se casaron durante el sexenio con derroche de lujo; y a finales de su mandato, el presidente construyó una fastuosa residencia en la Colina del Perro. Por no mencionar el apoyo que dio a siniestros personajes como el jefe de la Policía del Distrito Federal, el conocido narcotraficante Arturo Durazo, quien junto con la familia del presidente y los líderes del sindicato petrolero fue uno de los más conocidos casos de corrupción del régimen.

Las relaciones exteriores durante 1976-1982 estuvieron marcadas por la frialdad y conflictos con Estados Unidos y sus dos presidentes en ese periodo, James Carter y Ronald Reagan; la apertura hacia España luego de la muerte del dictador Francisco Franco, país en el que fue nombrado embajador el ex presidente Díaz Ordaz, y el rompimiento de relaciones con la dictadura somozista de Nicaragua en 1979 (con la subida del gobierno sandinista, México se opuso en la OEA a la intervención en ese país). También se hicieron gestiones, junto con Francia, para llegar a acuerdos negociados en El Salvador; se participó en los convenios del Canal de Panamá, y se crearon campamentos de refugiados guatemaltecos en la frontera sur del país. En 1979 el papa Juan Pablo II visitó México; la gente se volcó en las calles y se fortaleció la Iglesia católica.

López Portillo viajó a veinte países durante su mandato y recibió a 66 mandatarios extranjeros; convocó a la Cumbre de Cancún en 1981, con la presencia de 22 jefes de Estado, para tratar la injusticia del orden económico internacional. En este ámbito, el presidente mexicano pretendió tener injerencia también por medio de su propuesta de Plan Mundial de Energéticos, cuando la crisis mundial condujo a la caída de los precios del petróleo y de otros productos nacionales de exportación.

En el renglón educativo, en 1980 se alcanzó a cubrir la demanda de educación primaria y el 90% de secundaria, se inició la desconcentración administrativa de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y se fundaron la Universidad Pedagógica Nacional y el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica, este último como alternativa previa al nivel de licenciatura.

[5] Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 391.

Bajo la regencia de Carlos Hank González en la ciudad de México, otro famoso caso de corrupción, se amplió la red del Metro de 38 a 80 kilómetros; se construyeron 34 ejes viales sin ningún tipo de consulta previa (lo que le valió al regente el sobrenombre de Gengis Hank); hubo apagones por fallas de la Comisión Federal de Electricidad; se hicieron costosas inversiones para dotar de agua a la ciudad, y en 1979 se inauguró el centro comercial Perisur, emblema de modernidad y copia de los *malls* estadounidenses. Simultáneamente, en las calles de la ciudad empezaron a ser personajes cotidianos los desempleados convertidos en tragafuegos, las indígenas vendedoras de dulces conocidas como marías y las violentas bandas de jóvenes marginados. Se hizo evidente y fue criticado internacionalmente el alto nivel de contaminación ambiental de la ciudad; los grupos ecologistas que se empezaban a organizar se manifestaron en ese sentido, así como contra la construcción de la planta nucleoeléctrica de Laguna Verde, en Veracruz.

La prensa continuó comprada por el gobierno, que atacó a los medios que mantenían una posición independiente y crítica, como la revista *Proceso* y el periódico *Unomásuno*, fundados por Julio Scherer y Manuel Becerra Acosta, respectivamente, quienes habían salido de *Excélsior* luego de la represión orquestada por Echeverría en 1976. "En el país de las mayorías silenciadas", ambos medios defendieron su postura crítica y dieron espacio a "planteamientos izquierdistas, y un aire socializante soplaba en todas sus secciones".[6]

*Unomásuno* le dio mucha importancia a la sección cultural y fundó el suplemento *Sábado*, dirigido por Fernando Benítez (1977). Otros suplementos culturales de gran difusión fueron *El seminario de Novedades* dirigido por José de la Colina y *La cultura en México* de la revista *Siempre!* dirigido por Carlos Monsiváis (desde 1972).

El "fugaz periodo de abundancia"[7] conllevó la creación de nuevos organismos culturales; las secretarías de Estado, instituciones de salud y de educación, así como el Departamento del Distrito Federal (DDF), crearon o fortalecieron oficinas encargadas de esa área, profesionalizaron a los promotores culturales y abrieron oportunidades a las diversas manifestaciones artísticas del país y el extranjero, lo que tuvo un muy importante impacto en la danza escénica nacional.

---

[6] Humberto Musacchio, "Un renovador del periodismo", en *Reforma*, México, 24 de junio de 2000, p. 1-C.
[7] José Agustín, *op. cit*., p. 255.

Al hablar de López Portillo, Scherer sostiene que "transformados sus caprichos en actos de gobierno"[8] realizó diversas actuaciones. En el ámbito del arte y la cultura esa descripción se adecua perfectamente a su esposa, quien tuvo amplia injerencia en las políticas del país en ese renglón; creó la institución cultural más poderosa del régimen, el Fondo Nacional para la Asistencia Social (FONAPAS), se impuso sobre los directores del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y derrochó recursos en función de sus "ocurrencias" y célebre frivolidad. También fueron famosos su gusto por la música y la posesión de 32 pianos de cola.[9]

En la ciudad de México el INBA fundó el Museo Nacional de Arte (1982), y en 1978, a raíz del hallazgo del monolito de la Coyolxahuqui, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) inició el proyecto "Templo Mayor".

Se abrieron numerosas galerías que exhibían obras de los consagrados, como José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Pedro y Rafael Coronel, y Manuel Felguérez, además de los nuevos artistas plásticos, como Arturo Rivera, Gabriel Macotela y Leonel Maciel.

Por medio de RTC, el gobierno retiró apoyos al tipo de cine que se había producido en el sexenio anterior, de contenido social, e incluso se encarceló a funcionarios y artistas. El cine comercial tomó gran fuerza, saturado de mediocridad y ficheras, aunque se mantuvieron algunos directores de calidad, como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humerto Hermosillo, Miguel Littin y Paul Leduc, y salieron a la luz los jóvenes Alfredo Gurrola, Rafael Montero y Marcela Fernández Violante, entre otros.

En la televisión estatal hubo avances en el medio rural y la televisión educativa, además de que se creó el Canal 22, aunque con muy poco alcance. El Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) vivió un importante periodo con Pablo Marentes, se reforzó y enriqueció dando un amplio panorama de la cultura; y el Canal 13, que durante el sexenio tuvo siete directores, dio espacio a intelectuales de gran talla, como Elena Poniatowska, Eraclio Zepeda y en especial Juan José Arreola, quien "se convirtió en un verdadero espectáculo" de su programación.[10]

---

8 Julio Scherer García, *op. cit*., p. 97.

9 Antonio Bertrán, "Carmen Romano. Una mujer de muchos pianos", en *Reforma*, México, 11 de mayo de 2000, p. 5-C.

10 José Agustín, *op. cit*., p. 198.

La televisión comercial, es decir la empresa Televisa, tuvo una enorme expansión y auge económico; más que nunca difundió los modelos estadounidenses a las mayorías, que los tomaron como propios; estableció las líneas de "moral social", y mientras el régimen no la afectó, fue su aliada y vocera.

La música "culta" recibió un fuerte impulso, en buena medida por la preferencia que por ella tenía Carmen Romano; se crearon nuevas orquestas y los jóvenes compositores e intérpretes se consolidaron. En los géneros populares brillaron la música latinoamericana de protesta, la salsa, Juan Gabriel y los roqueros mexicanos, como el grupo Three Souls in my Mind, además de la *new wave* y el jazz.

La contracultura de los hippies desapareció, pero permanecieron las "pararreligiones" con referencias orientales y el yoga. Los jóvenes y clases medias recurrieron a estas formas y se refugiaron en la música disco, el rock progresivo, el *heavy metal* o el rock punk, y además en los nuevos instrumentos tecnológicos para su entretenimiento, videocaseteras y juegos electrónicos.

La literatura contracultural ("de Onda") siguió dando importantes obras, de José Agustín, Gustavo Sáinz, Jesús Luis Benítez y Gerardo María. Los autores ya reconocidos siguieron produciendo, como Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Jorge Ibargüengoitia y Juan García Ponce, entre otros.

La élite intelectual mexicana se dividió en dos bandos, que se enfrentaron en la revista *Proceso* cuando Octavio Paz (cabeza de la revista *Vuelta*) y Carlos Monsiváis (al frente de *Nexos*) sostuvieron una polémica sobre los proyectos de la izquierda y derecha mexicanas, así como sobre la muerte de las utopías. Aparte de esos dos grupos, consolidados como mafias o "centros de poder cultural",[11] surgieron otros nuevos, así como talleres y tendencias que recuperaban la cultura popular y restaban poder a esos dos hegemónicos.

En el teatro brillaron nuevos dramaturgos, como Víctor Hugo Rascón, Reynaldo Carballido, Alejandro Licona, Óscar Liera, Óscar Villegas y Pilar Campesinos, entre otros, además de los consolidados, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Hugo Argüelles y Vicente Leñero, y los directores Juan José Gurrola, Julio Castillo, Ludwig Margules, Luis de Tavira, Héctor Mendoza y José Caballero, de larga trayectoria.

---

[11] *Ibidem*, p. 215.

El movimiento feminista mexicano se diversificó al formarse varios grupos que difundían sus discusiones y propuestas. También se organizó un movimiento homosexual, que se ligó con luchas populares de izquierda y tuvo en la novela *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, un clásico.

A principios del sexenio el titular de la SEP era Porfirio Muñoz Ledo y el subsecretario de Cultura y Difusión Popular, Víctor Flores Olea. El flamante secretario invitó a Gastón García Cantú a dirigir el INAH,[12] y el INBA a Juan José Bremer Martino, ex secretario particular de Echeverría (1972-1975) y subsecretario de la Secretaría de la Presidencia (1975-1976).

Luego de un año, Muñoz Ledo, integrante del equipo del ex presidente (subsecretario de la Presidencia en 1970-1972, secretario del Trabajo en 1972-1975 y líder nacional del PRI en 1975-1976), ya había sido removido de su puesto. Éste fue ocupado por Fernando Solana (secretario de Comercio en 1976-1977), quien nombró a Roger Díaz de Cossío como subsecretario de Cultura y Recreación y mantuvo a Bremer en el INBA. Este último fue despedido abruptamente por el propio López Portillo a mediados de 1981, debido a la publicación de un artículo en la revista de la institución, *La semana de Bellas Artes*, donde se "denigraba" a Carmen Romano.[13] Esa remoción dio paso al joven Javier Barros Valero para ocupar la dirección del Instituto, sitio que conservó a pesar del cambio sexenal de 1982.

[12] Gastón García Cantú cit. en Julio Scherer, *op. cit*., p. 236.

[13] Según José Agustín, en *La Semana de Bellas Artes* se publicó el artículo "La feria de San Marcos", de María Velázquez Pallares, en el que trataba a Carmen Romano de prostituta y señalaba su "ostentación y prepotencia" (en José Agustín, *op. cit*., p. 209).

## II. La danza gana terreno

El campo dancístico seguía su propia dinámica, dictada por los artistas, grupos y escuelas, pero el cambio sexenal, como obligadamente sucedía (y sucede), la modificó en aspectos centrales, como los apoyos y subsidios. En el interior del campo, con intervención a veces de otros artistas y funcionarios, de 1977 a 1980 se desataron varias discusiones sobre la problemática que aquejaba a la danza; se construyeron nuevos conceptos, propuestas y estrategias, y se lograron un mayor reconocimiento social mayor para ese arte y la captación de un número creciente de jóvenes interesados en incorporarse a escuelas y compañías.

### 1. Los señalamientos y las discusiones

En febrero de 1977 levantó gran revuelo en el medio dancístico la ponencia de la doctora Eva Ruth Videgaray, "La problemática de la danza en México". Presentada en el III Congreso Nacional de Bellas Artes y Humanidades, atacaba duramente a las instituciones oficiales y privadas que promovían y practicaban la danza, sin dejar títere con cabeza.

Afirmaba que el ballet era una disciplina muy exigente física y mentalmente, a la cual las escuelas no le daban la atención que merecía. Para Videgaray, los centros de enseñanza dancística dependientes o subsidiados por el INBA trabajaban "al más bajo nivel" a pesar de los recursos con los que contaban; su producción era "miserable", pues no eran capaces de cubrir la demanda de bailarines de la única compañía oficial, la Compañía Nacional de Danza (CND), que se veía obligada a recurrir a extranjeros.

Decía que la Academia de la Danza Mexicana (ADM) tenía sólo 200 alumnos cuando su capacidad era para dos mil; los requisitos de ingreso eran "traumatizantes" porque exigían la perfección a los aspirantes; la calidad de los estudios de secundaria que ahí se impartían era muy mala, debido a las deficientes instalaciones y el mediocre nivel de los maestros; la preparatoria sólo era válida para la carrera de bailarín y no podía revalidarse para otros estudios; los alumnos estaban sometidos a un exceso de trabajo y, a pesar de la exigencia del bajo peso, a mala alimentación, culpa de los empleados de la escuela; y "la insigne directora de la ADM, Josefina Lavalle, es una de las mujeres más capacitadas, inteligentes y eficientes de nuestro país, pues tiene capacidad para desempeñar casi quince cargos oficiales y según la muestra, todos los desempeña mal, pues nunca la

ADM ha graduado a ningún alumno con capacidad suficiente para ser primer bailarín; pocos son los egresados de calidad de cuerpo de ballet y contados los titulados como maestros".

La Escuela Nacional de Danza (END), dirigida por Nellie Campobello, era "otro antro donde la danza es imán de despistados", pues impartía clases de "clásico, hawaiano, tahitiano, jazz, flamenco, folclor mexicano, ruso y rumano, chino, hindú y japonés", que llenaban de conocimientos a las alumnas sin especializarlas en ninguno. A pesar de que había desarrollado su trabajo desde 1932, la escuela demostraba "el total fracaso de directora, maestras y alumnas" y seguía trabajando "a todo vapor con altas colegiaturas".

Las Escuelas de Iniciación Artística tenían planes de estudio "mediocres y desordenados", desatendidos por el INBA debido a que eran sólo de "iniciación".

En cuanto a las escuelas particulares, Videgaray afirmaba que vivían en total "anarquía" y existían diversos niveles según las instalaciones, escolaridad de la maestra en cuestión, zona y "fama".

Sobre la CND se preguntaba cómo era posible que su director fuera un ingeniero en minas, Salvador Vázquez Araujo. Aceptaba que gracias a la asesoría cubana había progresos técnicos, pero el número de funciones había disminuido. Criticaba la obra *La noche de los mayas* por el "atrevimiento de venir a deformar nuestras raíces históricas, y permitirlo nuestras autoridades demuestra la poca importancia que tiene la danza en nuestro país".

Otra muestra de la "decadencia de la danza en México y del escarnio que se hace al público al presentarle mediocridades" era el Taller Coreográfico de la Universidad, dirigido por Gloria Contreras. Para Videgaray, en las obras de ese grupo se notaban "la pobreza de ideas, la falta de originalidad, la carencia de medios, la ignorancia y la estulticia", además de que recurría a "situaciones comprometedoras" y al "sexo para atraer al alumnado a esa clase de espectáculos", aunque sin lograrlo.

Opinaba que el Ballet Nacional de México (BNM) había viajado por Europa "a expensas de la nación" mostrando "la misma calidad que nuestro fútbol". Igual que todos los practicantes de danza contemporánea, la compañía se había quedado en "Graham, Humphrey, Limón, sin hacer progresos ni aportaciones".

Su mejor comentario fue para el Ballet Independiente, "grupo joven que ha tratado de darle un cauce más particular a la danza moderna", con "buenos destellos y agradables coreografías". Si no "abusara" de las obras de Anna Sokolow, "se podría decir que es el de más futuro en nuestro país".

Videgaray decía que el Taller de Danza Espacios, creado "sin fines lucrativos", aceptó "todas las tendencias e ideas" y se formó con "gente joven con amor a la danza, magníficas cualidades y un gran futuro", pero su trabajo se había vuelto "monótono", caía en el "mercantilismo" y sus jóvenes integrantes se habían cambiado por "personas gordas, viejas y carentes de aptitudes". Le parecía que era un grupo "de tablado y si continúa dando funciones en plazas y mercados, será porque su calidad es de plazas y mercados".

Para rematar, manifestó que el Ballet Folklórico de México (BFM) era un espectáculo para turistas al que no se le podía pedir más, aunque ayudaba a "la industria sin chimeneas".[14]

Luego del agresivo y desinformado ataque a escuelas y compañías, en la prensa aparecieron varias notas que discutían la ponencia de Videgaray. Salvador Carrillo Paniagua respondió con aclaraciones sobre el trabajo de la ADM y su directora (cuyos quince cargos exigía a la doctora que demostrara); aunque expresó su acuerdo en que un ingeniero de minas no debía ocupar el cargo de director de Danza del INBA, preguntó "¿cuándo los puestos públicos y políticos se dan por capacidad y no por componendas?".[15]

Miguel Guardia apoyó a Videgaray diciendo que tenía razón en el "90% de las cosas que dice". Así se le acusara de "indocumentada", se había atrevido a señalar "las limitaciones, las lacras y los errores" de la danza, que se encontraba en "estado menos que cataléptico". A los "defensores" de la danza mexicana el poeta les respondía que por ese camino no se podría "recrear" la llamada "época de oro" de veinte años atrás: "la bondad, tolerancia, papacho nunca han sido medios efectivos para hacer crítica, aunque se tenga obligación de ser muy decente para decir las cosas más duras y hacer las críticas más despiadadas dado el caso".

[14] Angelina Camargo, "La problemática de la danza en México", en *Excélsior*, México, 4 de febrero de 1977, secc. C.
[15] Salvador Carrillo Paniagua, "Precisiones sobre la problemática de la danza", en *Excélsior*, México, 9 de febrero de 1977.

Le parecía excesivo y un "chisme" decir que Josefina Lavalle tuviera quince puestos, pero estaba de acuerdo en que las escuelas no daban la importancia requerida a la formación de bailarines, no tenían calidad, no utilizaban eficientemente sus recursos, no daban resultados óptimos, no eran semilleros de bailarines, y ningún egresado de la ADM tenía nivel de primer bailarín. Las afirmaciones que había hecho Videgaray no podían ser "neutralizadas", porque era un hecho que "el problema de la absoluta decadencia –con alguna excepción– de la danza en México es para ponerse a llorar".[16]

En el marco del trigésimo aniversario de la ADM, Josefina Lavalle precisó su trabajo en torno de varios puntos tocados por Videgaray (sin mencionarla); sin embargo, hizo notar que su preocupación central no eran los ataques externos, sino el conflicto interno que vivía su escuela.[17] Éste provenía de las diferencias de criterios entre los maestros de danza clásica y el resto de la ADM; los primeros (apoyados por la Dirección de Danza del INBA) pretendían crear la carrera de bailarín de danza clásica, criticaban duramente el proyecto del bailarín integral y ponían en entredicho la vocación de la escuela en la línea de la danza moderna-contemporánea.

Nieves Paniagua también lanzó críticas a la ADM y señaló las resistencias al cambio que había encontrado durante los años que ocupó el cargo de directora de esa institución, así como el maltrato que algunos maestros infligían a los estudiantes.[18]

Sin hacer referencia a la ponencia ni a los conflictivos de la ADM, la venezolana Elizabeth Pérez de García criticó a los bailarines mexicanos en general, pues en su opinión no destacaban por falta de disciplina (hizo excepciones y colocó a Susana Benavides como una de las mejores). En cuanto a la coreografía, distinguió a su paisana Graciela Henríquez y a la autora de "ballets de gran trascendencia", Ana Mérida. Para la periodista, la danza requería "un plan de trabajo constante" y apoyo, porque en esos momentos "está resurgiendo en México"; la asesoría cubana había traído beneficios y estaba convertida en "un incentivo para los artistas nacionales", por lo que sugirió más intercambios con otros

[16] Miguel Guardia, "Circo, maroma y teatro. Los malos pasos", en *El Día*, México, 12 de febrero de 1977.
[17] Josefina Lavalle en Patricia Cardona, "Cumple 30 años la Academia de la Danza", en *El Día*, México, 15 de febrero de 1977, p. 20-C.
[18] Nieves Paniagua en Angelina Camargo, "Mejora el panorama de la danza en México con alumnos de 62 escuelas tecnológicas", en *Excélsior*, México, 6 de marzo de 1977, p. 8-F.

países.[19] Dos años después, acusaría directamente a Vázquez Araujo de ser el responsable de la mediocridad y estancamiento de la CND, lo que fue apoyado por Ricardo Castillo Mireles, quien afirmó que "los que de alguna manera escribimos sobre danza, los bailarines, coreógrafos y ejecutivos, sabemos que la compañía representativa del país es un desastre nacional. No tiene talento"; "los problemas que afectan al panorama general de la danza son muchos" y sin solución por el momento.[20]

Otra opinión dio Maya Ramos, quien en 1977 abandonó la danza para dedicarse al teatro y a la investigación de las artes escénicas, debido a que el ballet estaba deshumanizado y "en él nunca serás un individuo, ya que la expresión humana está totalmente limitada" (sólo se podía correr "graciosamente por el escenario como princesa"). La alternativa era "arrastrarte por el suelo con toda la carga psicológica desde Freud", refiriéndose a la danza contemporánea, lo que tampoco la convencía.[21]

También hubo críticas de los jóvenes bailarines, como Gerardo Vigil, quien dijo que en el país no existía un "verdadero ballet clásico" porque se carecía de creatividad, estaba ausente la competencia y se mantenían los mismos bailarines, quienes eran "una especie de mafia que no da paso a los jóvenes valores". Esto sucedía también en el BFM, donde además, impartía clases el "caduco" Xavier Francis.[22]

Michel Descombey, totalmente asentado en México y en el Ballet Independiente, en 1979 hizo hincapié en los problemas que enfrentaba la danza, considerada el "lumpen" del arte. Planteó que para combatirlos debía darse una mayor promoción en los medios masivos de comunicación, "no como mercancía, sino como un evento social y cultural" y sacarla del "ghetto" en que estaba metida.[23]

El rango de "lumpen" en mucho se debía a la situación económica que vivían los artistas de la danza. A ese aspecto se refirió Patricia Cardona a finales de 1977, informando de que la subvención estatal para ese arte en el país había alcanzado "su máxima partida"

[19] Elizabeth Pérez de García en Enrique Castillo Pesado, "La danza necesita un apoyo vital: Elizabeth Pérez de García", en *El Sol de México*, México, 17 de febrero de 1977, pp. 1-D y 7-D.
[20] Elizabeth Pérez Liechti en Ricardo Castillo Mireles, "Flores Canelo y Descombey son creativos: Elizabeth Pérez L.", en *Excélsior*, México, 13 de agosto de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[21] Maya Ramos en Patricia Cardona, "En el ballet, la expresión humana está totalmente limitada, dice Maya Ramos", en *El Día*, México, 21 de enero de 1977, p. 20.
[22] César Alberto Linares, "En México no existe el verdadero ballet clásico: Gerardo Vigil", en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1977, p. 16.
[23] Michel Descombey en Guadalupe Appendini, "*Zarabanda de las soledades* hermoso ballet", en *Excélsior*, México, 18 de junio de 1979, pp. 1-B y 6-B.

en 1976, cuando se le otorgaron 11 millones 596 mil pesos. A pesar de esa cantidad, la problemática de los artistas no cambiaba; prevalecían "la escasez de fuentes de trabajo, la nula protección social, el subempleo, la raquítica promoción nacional de los grupos y el desconocimiento hacia el profesionalismo de los bailarines por las instituciones del Estado". Por ello, escribió Cardona, solía decirse que quien hacía danza en sociedades subdesarrolladas obedecía a "una estupidez o simplemente un suicidio".[24]

En su reportaje Cardona citó las explicaciones de varios artistas. Maya Ramos se refirió a las consecuencias de no haber "trazado objetivos concretos ni políticas artísticas"; el medio dancístico era "tan raquítico y la lucha por el favor del sexenio en turno tan feroz, que la gente de la danza se ha dividido profundamente". Para Georgina Román, los funcionarios pretendían "tabular nuestro trabajo, pero lo justo es que el especialista lo haga por sí mismo". Cardona ejemplificó la desproporción en los recursos asignados: en 1976 el grupo Expansión 7 había recibido 60 mil pesos anuales (distribuidos en los doce meses), mientras que la Compañía Nacional de Danza había gastado 100 mil pesos en utilería, tintorería, reparación de zapatos, confección y arreglo de tocados, según el informe presupuestario elaborado por el Departamento de Danza del INBA. El Ballet Nacional de México, en 1976 había recibido un millón de pesos (por medio de la SEP), mientras que la compañía oficial había gastado un millón 78 mil pesos en "adquisición de zapatillas, grabadoras, combustibles y lubricantes para vehículos, arrendamientos, compra de camisetas, etc.". También la CND había gastado 95 mil pesos en la producción del segundo acto de *El lago de los cisnes* y el pago de salarios para cuatro pianistas (que trabajaban un máximo de 18 horas semanales) había ascendido a 10,500 pesos. Según los datos de Cardona, las percepciones de un "bailarín asalariado" oscilaban entre los 5 y 10 mil pesos, esta última cantidad, para los integrantes del Consejo Artístico de la CND; 8 mil para primeros bailarines, hasta llegar a 5 mil para cuerpo de baile, que era el salario de los bailarines del BNM y el Ballet Independiente.

El Taller Coreográfico era un "privilegiado", pues aunque el salario mensual de sus bailarinas era de 5,412 pesos, contaban con las prestaciones de la UNAM (ISSSTE, pago de marcha, becas, aumentos salariales, jubilación) y estaban regidas por un contrato colectivo

---

[24] Patricia Cardona, "Hacer danza en México ¿estupidez o simplemente suicidio?", en *Unomásuno*, México, 7 de diciembre de 1977, p. 7-C.

de trabajo. Esto no era así en la CND, cuyos bailarines se regían por "contratos semestrales, renovables según la evaluación y criterio del Consejo Artístico. Ese „evitar antecedentes" por parte del Estado deja prácticamente en la calle a los bailarines cada vez que se vence el plazo". En tanto, los integrantes del BNM y del Ballet Independiente no tenían contratos ni prestaciones de ningún tipo. La única prestación que tenían los bailarines de la CND era el acceso a los Servicios Sociales Médicos del Comité Olímpico Mexicano "para lesiones musculares exclusivamente, „sólo que significa exponer la vida en manos de unos ineptos", denuncian unánimemente los bailarines".[25]

El integrante del BNM Jaime Blanc habló sobre la "preferencia" del público por la danza clásica, y la adjudicó a la "flojera cultural de la gente", que se conformaba con "lo tradicional". A pesar de ello, consideraba que la contemporánea tenía "bastantes seguidores, lo que necesita para un desarrollo total es [otra vez] mayor promoción y difusión a nivel popular".[26]

Otra causa de esa preferencia podía encontrarse en el aspecto que Descombey y Gladiola Orozco apuntaron: "muchos farsantes" habían "desvirtuado" el lenguaje de esa especialidad; tomaban "el concepto abstracto para justificar su incomunicación, para ocultar falta de profesionalismo de fondo, y muchas veces, hasta de técnica. Se escudan en el „soy muy abstracto" y engañan a un público que nunca es tomado en cuenta".[27]

Estas ideas eran similares a del director del Royal Ballet, Norman Morrice, quien en su visita a México en 1979 dijo que "la danza moderna es esencialmente trabajo de aficionados" (aunque concedió excepciones, como Martha Graham y sus bailarines). Según Morrice, "la danza moderna es algo que, o gusta mucho, o no gusta nada, pero de alguna forma ha reafirmado el gusto por lo clásico, pues generalmente parte de la técnica clásica".[28]

Con su característica visión crítica, en 1980 Waldeen afirmó que los coreógrafos estaban entrampados en la técnica, la cual equiparaba con el "movimiento por el movimiento mismo". Explicó que "si un bailarín se abandona a sólo bailar" reproducía lo

---

[25] *Ibidem*.
[26] Jaime Blanc en "La danza moderna requiere más promoción y difusión popular", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1979.
[27] Inés Villasana, "Del 22 de mayo al 8 de junio, la Temporada de Danza Contemporánea", en *Unomásuno*, México, 11 de mayo de 1980.
[28] Norman Morrice en Magdalena Saldaña, "Mariposas, bailarines y cuentos de hadas", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 12 de agosto de 1979.

aprendido (la técnica), pero “no hará surgir su auténtica concepción creativa”, y usualmente los coreógrafos con eso quedaban satisfechos. “Pero para mí eso no es coreografía; eso es autoindulgencia del bailarín”.

Waldeen abundó: “el movimiento en la danza es, en cierta forma, una vida simbólica para que las percepciones de lo extremo se transmuten en una realidad interior. O a la inversa: transmutar la cognición psíquica oculta en expresiones físicas capaces de revelar ríos de fantasía, ideas e imágenes transformadas en danza”. Ésa era “la alquimia de la danza” (no lograda en la danza mexicana), la que permitía “la transmutación del fuego interior”, que requería el uso de la técnica pero no debía restringirse a ella.

Según Waldeen, la danza mexicana tenía cuatro necesidades educativas fundamentales. La primera, “crear una conciencia artística entre quienes practican la danza –jóvenes estudiantes, bailarines, coreógrafos– sobre el significado de la danza arte, como expresión social”, lo que implicaba dar a los bailarines los elementos necesarios para “pensar y experimentar”. La segunda, tener en el país escuelas de danza “bien orientadas, con maestros bien preparados” y que estimularan la reflexión sobre su arte e historia. Esta última debía investigarse “de manera práctica, no teórica, porque la mayoría de los bailarines no saben danzar y la teoría los asusta. Hay que encauzar su inteligencia para que aprendan las raíces de su arte”.

La tercera necesidad era “desarrollar el talento creativo de los muy jóvenes”, y la última, poner mayor énfasis en la educación musical. Mencionó otro “grave problema”: la carencia de recursos económicos que, entre otras cosas, impedía el trabajo de escuelas oficiales en provincia, donde “sólo hay dos o tres”, y escaseaban los apoyos para la educación y la creación, “mucho menos para presentar los resultados”.[29]

Sobre las alternativas que se les presentaban a los bailarines formados en las diversas escuelas, Esmeralda Loyden señaló cuatro: incorporarse a los grupos existentes, lo que era difícil por la falta de recursos; formar sus propias compañías sin subsidio alguno; viajar al extranjero, lo que representaba un “desperdicio para el país”, o establecerse en otra entidad como maestros o coreógrafos, también difícil debido a las carencias de infraestructura fuera de la capital. Para combatir la situación la cronista retomó “una

[29] Waldeen en Patricia Cardona, “Cristina Gallegos: Premio 1980”, en *La nueva cara del bailarín mexicano*, CENIDI Danza, INBA, México, 1990, pp. 79-81.

brillante observación" de Vázquez Araujo: "es fundamental la infraestructura y la formación de cuadros humanos conscientizados que defiendan sus intereses. Quienes deben tomar el impulso y exigir son los artistas".[30]

Un asunto más que se discutió en esos años fue la función e impacto de la crítica de danza en México. Convocados por Patricia Cardona, opinaron Alberto Dallal, Jaime Blanc, Lin Durán, Jorge Domínguez y Maya Ramos. Según Dallal, la crítica podía convertirse en una especie de "terrorismo" que intimidaba al creador, en lugar de revelarle "aspectos de su obra desconocidos para el autor". Especificó cuatro niveles de la crítica: como mera información periodística; como un medio para orientar y revelar el arte ante los lectores; como el crítico-investigador, quien "conforma una metodología de la investigación y desempeña la labor de ubicar los fenómenos artísticos", y el crítico como artista, que alcanza "grados de creación". Aunque reconoció que la objetividad era imposible, Dallal señaló que el crítico debía "tener suficiente perspectiva" sobre la danza, así como una visión global y simultáneamente del detalle de un espectáculo: ante todo, debía "mostrar la realidad de la obra antes que sus opiniones", las cuales surgirían inevitablemente "en la descripción objetiva de la obra". Aparecerían nuevos profesionales de la crítica en todas las áreas del arte, como resultado de "la explosión demográfica de creación artística que se da".

Para Blanc, la crítica era una "institución" sin bases metodológicas que buscaba transponer los cánones estéticos del ballet clásico a la danza contemporánea; además, en general la crítica sólo "interpretaba" lo que veía sin "analizar la sintaxis" del discurso coreográfico. Según él, la danza contemporánea no era "una danza de fórmula" (como el ballet clásico), sino que era irrepetible; sin embargo, el crítico pretendía ver en ella los mismos patrones del ballet y, por tanto, nunca funcionaba como "renovador de los fundamentos estéticos" ni ayudaba a los creadores a "ver sus errores". Consideró que el crítico debía ser "profundamente analítico, tener la capacidad de elaborar teorías sobre el lenguaje dancístico sujeto a estudio y conocer de cerca al creador y su obra, para que pueda señalar los valores objetivos de la misma".[31]

---

[30] Salvador Vázquez Araujo en Esmeralda Loyden, "Apoyará el INBA el desarrollo continuo de la danza contemporánea", en *El Día*, México, 1 de junio de 1978, p. 22.
[31] Alberto Dallal y Jaime Blanc en Patricia Cardona, "La crítica de danza en México es una especie de terrorismo que amedrenta al coreógrafo: Dallal", en *Unomásuno*, México, 12 de junio de 1980.

Lin Durán opinó que la crítica debía formarse de orientaciones para los no conocedores y para especialistas; que debía tener un mayor conocimiento del quehacer coreográfico, además de rigor para que su trabajo no se convirtiera en una simple crónica (ni tampoco en una "pieza literaria"). Jorge Domínguez dijo que la crítica giraba en torno de lo que "debería ser un espectáculo y no con base en lo que es". Para él, eran muy notorias las preferencias personales de cada crítico, y que escribían en función de "un círculo cerrado de conocedores" en lugar de servir como orientadores para todo tipo de lectores. Para alcanzar esto, el crítico debía entender la obra y sus objetivos, manifestar una opinión objetiva y vigorizante, aportar información teórica y sobre el desarrollo del creador.

Según Maya Ramos, la crítica reflexionaba para comprender el sentido de la obra de arte, valorarla y "situarla en relación con una situación estética global". El crítico podía convertirse en "un historiador en potencia" si, además, determinaba el significado social e histórico de la obra estudiada. Para Ramos, el crítico debía mantener la objetividad, estar abierto a todas las tendencias artísticas, tener "un espíritu creador" para que sus "conocimientos objetivos alcancen un verdadero valor" y juzgar "con pleno equilibrio y acercamiento a la realidad".[32]

Gloria Contreras afirmó en 1978 que hacer danza en un país subdesarrollado significaba ser parte de un "conjunto de soledades", pues cada compañía estaba aislada del resto y "haciendo mucho más esfuerzo que en otros países". En su parecer, en México no existía una política cultural definida que unificara los esfuerzos, que dirigiera y le diera coherencia al trabajo de la danza; tampoco se tenía el apoyo requerido, a pesar de que "todos los artistas deben ser protegidos por el Estado".

Según la directora del Taller Coreográfico de la Universidad, los bailarines no eran considerados profesionistas, sino sólo técnicos. Sostuvo que se necesitaban diez años para formar a un bailarín y esa carrera era "formal", no un mero "tecnicismo". Para ella, "el artista nunca ha sido respetado. No pertenece a ninguna clase social, es un ser volante, un juglar que entra por la puerta de la cocina, canta lo que le piden y luego le dan una patada. La UNAM no nos trata así, nos respeta como trabajadores", y aunque no era suficiente el subsidio que le otorgaba al Taller, "es maravilloso que nos lo hayan dado".

[32] Lin Durán, Jorge Domínguez y Maya Ramos en Patricia Cardona, "Urge que los críticos de danza conozcan a fondo el oficio del arte coreográfico", en *Unomásuno*, México, 13 de junio de 1980.

Sobre el "gremio dancístico", Contreras opinó que no había logrado la unidad, por lo que no existían un sindicato de artistas de la danza ni prestaciones sociales para todos: "el bailarín no sabe luchar porque no sabe unirse. Es un elemento egoísta que destruye a su compañero por envidia"; su grupo no se había acercado a otras compañías de danza por el rechazo que existía en todas ellas. "Villaurrutia amaba la obra de Carlos Pellicer, sabía el valor de su poesía y viceversa. Los escritores se reconocen, los músicos también, pero los coreógrafos no. Un coreógrafo quisiera matar al otro coreógrafo o cuando menos negar su trabajo. Hay una falta de crecimiento en el bailarín, hay mezquindad y eso hace difíciles las grandes cosas".[33]

A todo lo anterior se añadía el problema de la falta de varones, que persistía en la danza y sólo podría solucionarse, según Nellie Happee, cuando niños y jóvenes lograran "emanciparse de su familia" (proceso por el que había atravesado el propio Norman Morrice, por ejemplo),[34] aunque a la maestra le parecía que la mayoría de los y las mexicanas no tenían condiciones físicas para dedicarse a esa carrera y enfrentaban problemas económicos.[35] Otra solución para vencer la idea generalizada de que la danza no era una actividad para hombres fue planteada por el bailarín cubano Orlando Salgado en 1978: debía ponerse a los niños en contacto con este arte y apoyar a los que mostraran un interés en practicarlo.[36]

Para éste y el resto de los problemas enumerados, artistas y funcionarios plantearon estrategias que, si bien no los solucionaron del todo, obtuvieron resultados positivos.

## 2. Estrategias de la danza y su fortalecimiento

A pesar de las carencias y obstáculos, era un hecho que crecía el interés en la danza escénica; la formación de numerosos grupos era la mejor muestra de ello, así como el

[33] Gloria Contreras en Sergio Monsalvo, "He logrado danzar antes de morirme, Gloria Contreras", sin fuente, México, 7 de junio de 1978.

[34] Norman Morrice, director del Royal Ballet, relató en una entrevista durante su visita a México en 1979, que cuando a los 18 años de edad decidió dedicarse a la danza "un buen día me rebelé y mis padres se horrorizaron cuando les dije que me convertiría en bailarín. No era muy bien vista la cosa, se asociaba con el homosexualismo y otras cosas desagradables en esa época". En Magdalena Saldaña, "Mariposas, bailarines y cuentos de hadas", *op. cit*.

[35] Nellie Happee en Angelina Camargo, "Un bailarín no se improvisa, no es café instantáneo, explica Nellie Happee", en *Excélsior*, México, 10 de marzo de 1977.

[36] "Un bailarín de Cubanacán", en suplemento *Mi Periodiquito* de *Novedades*, México, 18 de junio de 1978.

incremento de temporadas, funciones y foros, que de 1977 a 1980 les permitieron difundir sus propuestas.

Esto era resultado del aumento de los apoyos otorgados por organismos oficiales, cuyos presupuestos crecieron debido a la derrama de dinero que se dio en esos años, pero sobre todo, de que la sociedad mostraba un mayor interés en la danza, fortalecido por las influencias extranjeras recibidas, y los artistas y promotores culturales desarrollaron estrategias para llegar a amplios públicos.

Algunas de dichas estrategias fueron proyectos como el de la maestra Ana Bertha Arroyo, directora de una escuela de danza privada, quien en 1977 seleccionó a trece niñas y un niño de entre 9 y 12 años de edad de escuelas primarias y secundarias de la SEP. Entraron becados en su escuela, al plan de ocho años de estudios que ella trabajaba, con el fin de formarlos como bailarines profesionales; adicionalmente, buscó apoyos para asegurarles una comida después de clase.[37] Este proyecto recuerda el iniciado en 1975 por el Departamento de Danza, que trató de incorporar a una veintena de niños provenientes de orfanatos de la ciudad, pero que finalmente fue cancelado.

Un intento más por acercar a los jóvenes de las escuelas de la SEP a la danza, en este caso folclórica, fue el que encabezaron Nieves Paniagua y Roberto Vallejo, quienes seleccionaron a alumnos de entre 13 y 17 años de edad, de escasos recursos, de 62 secundarias dependientes de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, que de otra forma no hubieran tenido la experiencia de estudiar danza y conformar una compañía semiprofesional.

En estos proyectos maestros y coreógrafos tomaron la iniciativa de llevar su danza a los jóvenes, sin esperar pasivamente que éstos llegaran a ella. El interés por "facilitar el camino" a los jóvenes los llevó a desarrollar nuevos programas de educación y difusión, crear nuevas fuentes de trabajo, detectar nuevos valores, sensibilizar al público y romper con el concepto elitista y el ghetto al que hacía referencia Descombey, pues la danza ya no aparecía como una actividad exclusiva de "los elegidos". Así, los profesionales de la danza tomaron en sus manos la expansión del campo dancístico mediante estrategias de supervivencia y reproducción.

---

[37] "Ella es Ana Bertha Arroyo: la mujer que hace noticia", en *Ovaciones*, México, 11 de marzo de 1977.

Esto era parte de un proceso mundial; medidas similares se sucedieron en otros países, como en Estados Unidos, con el maestro y bailarín Jacques D"Amboise, quien desde 1976 impartió clases gratuitas de danza en escuelas de Nueva York con el fin de que los varones la conocieran y practicaran desde pequeños. Consideraba que el mejor lugar eran las escuelas, porque ahí los niños no tenían "escapatoria", y que el paso inicial para lanzarlos a la vida profesional debía ser que encontraran el gusto por el movimiento. D"Amboise afirmaba que la danza "no tiene nada de femenina"; su objetivo con esas clases era "facilitarles el camino hacia ella" a los talentos masculinos que pudiera encontrar; junto con Edward Villela, también bailarín del New York City Ballet, hizo una importante labor para "contrarrestar la imagen de „marica"" del varón en la danza. Un año después dijo que "el estigma" ya había desaparecido, aunque aún era mínimo el número de hombres que se integraban a esa carrera o practicaban danza por diversión.[38]

Acerca de ese estigma en la sociedad estadounidense, en 1978 habló en México el bailarín huésped de la CND Charles Maple. Él había experimentado el cambio, pues al iniciarse en la danza quince años atrás en su país la opinión sobre los bailarines varones "era muy negativa"; sin embargo, "de cinco años a la fecha la gente se ha enloquecido con la danza, son los padres quienes inscriben a sus hijos para que estudien esta carrera: los bailarines son los héroes de moda". Atribuía esto al "fenómeno de las superestrellas rusas", a quienes consideraba "un producto publicitario" que impedía el reconocimiento a grandes figuras de la danza de Estados Unidos, como Fernando Bujones.[39] En ese país había crecido enormemente el número de personas que cursaban estudios profesionales de danza, que llegaban a un millón, según declaró en 1979 Kazuko Hirabayashi.[40] Dos años antes el cine hollywoodense había enfocado la danza de manera muy especial, en la película *Momento de decisión*, producida por Herbert Ross, un éxito mundial que tenía entre sus figuras principales al popular Mijail Barishnikov.

También en la danza de Alemania Federal se estimulaba la incorporación de varones, sobre lo cual escribió en 1979 José Barros Sierra: los bailarines de danza clásica

---

[38] Jacques D"Amboise en Jennifer Dunning, "El bailarín necesita un „auditorio cautivo"", en *Excélsior*, México, 27 de marzo de 1977, pp. 1-B y 14-B.
[39] Angelina Camargo, "El arte, en cualquiera de sus expresiones, producto de las emociones del ser humano", en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1978.
[40] Ricardo Castillo Mireles, "Kazuko Hirabayashi, abogada y bailarina", en *Excélsior*, México, 11 de diciembre de 1979, pp. 1-B y 12-B.

vivían en ese país una "situación difícil"; "el 70% de los intérpretes masculinos procede del extranjero, y en las seis grandes compañías de ballet que allí existen con 150 bailarines, sólo ocho de ellos llegan a la edad de 22 años". Debido a eso, en Munich se había creado la Fundación Heinz Boal, que organizaba las Jornadas Internacionales de Ballet, para tratar "de interesar por la profesión a mayor número de jóvenes, así como permitir al gran público examinar de cerca, entre bastidores, el funcionamiento de los grupos de danza".[41]

En Italia, según Diana Ferrara, la bailarina huésped de la CND en 1978, "todos los días se abre una nueva escuela de danza y este año se hicieron más representaciones de ballet que de ópera, lo cual ya es mucho decir". Ese *boom* se debía a la promoción hecha en la televisión y otros medios de difusión masiva.[42] En Bulgaria, de acuerdo con otro bailarín invitado de la CND, Peter Koldamov, la danza tenía "un futuro promisorio", pues "cada día hay más personas interesadas en su estudio y en su proyección", gracias a la promoción y los recursos que se le destinaban.[43]

En México también había una mayor aceptación de la danza como carrera. La primera bailarina de la CND Susana Benavides habló al respecto en 1978; a la pregunta de si la danza se había dignificado, respondió que "no totalmente, pero la gente comienza a respetarnos, ya comprende que la carrera de bailarín clásico es diferente de cualquiera otra, no que hubo ocasiones en que me preguntaban en dónde iba a bailar, si en el Teatro Blanquita; incluso llegó el momento en que por vergüenza no decía que era bailarina, sino maestra, pero afortunadamente hemos ido ganando terreno".[44]

En 1980 Raúl Flores Canelo afirmó que en los últimos tres o cuatro años se había despertado un interés "desusado" por la danza en el país, aunque aún le era ajena a "un enorme sector de la población". Para el coreógrafo, el gusto y público afín con el que contaba este arte se debía a la promoción de centros educativos como la UNAM, en sus escuelas y facultades, pues "ahí es donde se palpa el joven que tiene interés por conocer la danza y lo hace con respeto y curiosidad; es ahí donde se despierta la vocación por haber visto algo a lo que anteriormente no tenía acceso". Por otra parte, Flores Canelo dijo que

[41] José Barros S., "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 28 de enero de 1980, pp. 1 y 7.
[42] Angelina Camargo, "Diana Ferrara sugerirá al regresar a Roma que contraten a un maestro mexicano de danza", en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1978.
[43] Angelina Camargo, "Cada día hay más personas que se interesan por la danza: Koldamov", en *Excélsior*, México, 7 de noviembre de 1978.
[44] Susana Benavides en Angelina Camargo, "Señala Susana Benavides: Para apreciar el ballet no es necesario ser un experto", en *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1978, pp. 1-C y 2-C.

"la profesión de bailarín o de coreógrafo se ha hecho más respetable ante los ojos de la gente. Esto se ha ganado poco a poco y a pulso", a partir de la formación de un público conocedor y más exigente, que a su vez estimulaba "el trabajo continuo y mejorado por parte del bailarín" y la creación del "verdadero arte".[45]

Fedor Lensky también habló sobre esa realidad en 1977: "después de muchos años de esfuerzos, de afán y de sacrificios de los denominados *old timers* (vieja guardia), el ballet es finalmente algo que está „in" (en onda) en el mundo occidental", incluido México. En su opinión la importancia del ballet era tal, que Amalia Hernández había generado "más buena voluntad y publicidad para el país que ninguna agencia gubernamental". La "euforia por el ballet" había conllevado, según Lensky, la formación de "una gran masa de espectadores" y el interés de muchos jóvenes por convertirse en bailarines, pues el ballet ya había alcanzado el estatus de profesión.[46]

Con la apertura que se vivía en la danza, la técnica también tomó otra dimensión. A la par de promoverse en las escuelas y compañías un mayor rigor técnico (hasta el grado, según Lensky, de que el "*método* ha sido implantado y aplicado con fanatismo"),[47] se buscaba integrar diversos métodos de formación y entrenamiento dancísticos según las necesidades expresivas de los artistas. La CND lo sugería así al seguir a la escuela cubana, lo que supuestamente desembocaría en la consolidación de una mexicana; el BNM cultivaba la conjunción de diversas técnicas para crear una más completa; Expansión 7 desarrollaba también su propia forma de entrenamiento a partir de la asimilación de varias, y solistas y grupos que trabajaron de 1977 a 1980 plantearon la posibilidad de desarrollar una técnica mexicana, de utilizar sólo algunos elementos de las diversas formas de entrenamiento, de "copiar" para luego transformar o romper con toda forma académica. A veces con éxito y otras sin él, en estos años hubo un acercamiento a muchas técnicas (especialmente, provenientes de Estados Unidos), y de ahí resultaron hallazgos importantes o, como los llamaron Descombey y Orozco, sólo trabajos de "farsantes".

Otra forma de reivindicar la danza fue su uso en otros campos. En la década de los setenta llegó información a México sobre su utilización terapéutica, por ejemplo, por el

---

[45] Fernando Belmont, "En danza estamos a la altura, no a la vanguardia, de países europeos y de los Estados Unidos: Flores Canelo", en *Unomásuno*, México, 14 de abril de 1980.
[46] Fedor Lensky, "El ballet está „in"", en revista *Danza* núm. 4, México, febrero de 1977, p. 11, en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. II, INBA-Escenología, México, 2002, pp. 568-569.
[47] *Ibidem*.

sacerdote Thomas Smith en Pasadena, California, quien en su parroquia trabajaba con enfermos mentales por medio de la danza y la música.[48] También se dieron a conocer la utilización terapéutica del movimiento corporal que en México estudiaba Norma Jiménez Volio, basándose en el análisis del movimiento de Rudolf von Laban;[49] el "psicoballet" que desarrollaban conjuntamente psiquiatras y bailarines cubanos, y la participación del Ballet Rambert en hospitales psiquiátricos ingleses como parte de la terapia para "minusválidos mentales".[50]

A pesar de los cambios del mundo de la danza en los años setenta, algo permaneció: la concepción del bailarín como un ser especial. Al comentar la biografía de Vaslav Nijinski escrita por Richard Buckle, el psicoanalista mexicano Fortunato Castillo hizo interesantes afirmaciones:

> Un espectáculo de ballet, como todas las producciones artísticas, puede alcanzar la intensidad de una alucinación. El espectador y el artista se aíslan de la realidad creando una realidad similar a la de los sueños. [...] En ballet la intensidad de un sueño, fantasía o alucinación se alcanza mediante un esfuerzo de energía física, de elaboradas técnicas teatrales y de una presentación escénica muy cuidadosa. Es de concebirse, por lo tanto, que los grandes bailarines de ballet como Nijinski, empleen la mayor parte de su energía física y emocional en crear un espectáculo que los aleja, junto con el espectador, de la realidad cotidiana. [... Nijinski...] podía transformarse mágicamente con los afeites que se ponía en la cara y una extraordinaria abstracción psicológica que lo separaba por completo de su ambiente y personalidad real, para vaciarse en los papeles que había escogido.

Según Castillo, la locura de este bailarín se desató cuando se sintió cansado, es decir, viejo; estos artistas tenían "un periodo de acción patéticamente corto" en contraste con las bailarinas, quienes

> pueden seguir bailando algunas veces después de los 50 años, [pero] los hombres no pueden tener una carrera tan larga puesto que ellos tienen que saltar muy alto, girar con rapidez y levantar a las bailarinas con sus brazos. Es la diferencia entre los corredores de distancias cortas (los hombres), que tienen que hacer un esfuerzo gigantesco y los corredores de largas distancias (las mujeres), que pueden marcar el paso en función de

[48] "La danza, remedio para enfermos mentales", en *El Nacional*, México, 11 de octubre de 1975, p. 11-C.
[49] Patricia Cardona, "La danza, una terapia contra las tensiones", en *El Día*, México, 13 de junio de 1977, p. 21-C.
[50] "El ballet para ayudar a los minusválidos mentales", en *Excélsior*, México, 11 de marzo de 1980, p. 10-B.

mayor cantidad de tiempo. La tragedia estriba en el hecho de que ni siquiera los grandes artistas como Nijinski pueden transgredir las leyes de la naturaleza.[51]

Por su parte, la maestra soviética y directora de la Escuela Coreográfica Académica de Moscú, perteneciente al Ballet Bolshoi, Sofía Golovkina, en una visita a México en 1978 habló sobre las características que debía tener un bailarín. La primera era "contar con una riqueza emotiva y la capacidad de asimilar conocimientos de la pintura, escultura, literatura, historia, etnografía", aspectos de la cultura que no estaba obligado a dominar un matemático, por ejemplo. Además, "su mundo será más rico en experiencias que el de cualquier otra persona", y debía "tener la capacidad de captar toda la atención del público, pero con naturalidad", para ejercer "una especie de hipnosis emocional" sobre los espectadores.[52]

Integrantes del Ballet Siglo XX mencionaron en 1979 otras características que los bailarines debían cumplir. Según el maestro Azari Plissetski, tenían que convertirse en coautores de las obras que ejecutaban; y el bailarín Jorge Donn dijo que se habían incrementado enormemente las exigencias técnicas, pero el mayor reto era "la lucha cotidiana contra el cuerpo".[53]

Con estos comentarios es fácil entender por qué los bailarines se aislaban en su propio mundo y se constituían como un ghetto que les permitía desarrollar su trabajo y, al mismo tiempo, suscitaba que se les viera como seres diferentes: lo eran.

[51] Otranto, "Declive, locura y muerte de Vaslav Nijinsky, en un libro de Buckle", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1977, pp. 1-B, 5-B y 6-B.
[52] Sofía Golovkina en Patricia Cardona, "Sofía Golovkina. El Ballet Bolshoi, que da asesoría técnica a la Academia de la Danza, ante nuevos espectáculos", en *Unomásuno*, México, 9 de noviembre de 1978.
[53] Patricia Cardona, "Azari Plissetski y Jorge Donn. Maurice Béjart ha situado la danza en el lugar que le corresponde: muy alto", en *Unomásuno*, México, 5 de junio de 1979.

## III. Las instituciones culturales

### 1. Fondo Nacional para Actividades Sociales, una ocurrencia trascendente

Con el nuevo sexenio, "calló el himno campesino y nos fuimos todas a Bellas Artes",[54] declaró Teresa Márquez, esposa ("apéndice", como dice ella)[55] de Jesús Silva Herzog, miembro del excelso círculo del poder político mexicano.[56] Márquez, como otras mujeres en su situación y los muchos funcionarios del régimen, siguió los cambios sexenales marcados por Carmen Romano de López Portillo, con su predilección por la "alta cultura".

En enero de 1977, cuando escuchaba un ensayo de la Orquesta Sinfónica de México en el Palacio de Bellas Artes, Carmen Romano decidió fundar el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). Según ella misma,

> al regresar a Los Pinos quise platicárselo de inmediato al presidente para que nos diera su apoyo. Lo encontré en el elevador esperando la visita del embajador americano y le pedí hablar con él. "No te voy a quitar el tiempo", le dije, "tengo una idea". Inmediatamente se fue a sentar a su escritorio del despacho presidencial y me contestó: "No me siento por lo que te vayas a tardar sino que me siento porque con tantas ideas que se te ocurren no vaya a ser que me quites de la silla, por eso me agarro bien de ella".[57]

La organización del FONAPAS fue veloz, gracias a los recursos económicos y de infraestructura que de inmediato se le destinaron. Carmen Romano tomó el cargo de presidenta del Comité Técnico; Antonio Juan Marcos Issa, el de director general, y Alfredo Elías Ayub, el de director de Programación y Coordinación. El Fondo tenía otras dos direcciones de área, la de Promoción Económica, y la Administrativa y Financiera. La institución tuvo una dimensión nacional y las esposas de los gobernadores se convirtieron en presidentas de cada Comité Técnico estatal.

El FONAPAS se constituyó como un fideicomiso "muy bien organizado; no era manirroto y administrativamente era muy estricto. Además de por medio estaba el nombre

---

[54] Tere Márquez, declaraciones en *Proceso*, México, 23 de febrero de 1997, cit. en Sara Sefchovich, *La suerte de la consorte*. *Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, Ed. Océano, México, 1999, p. 365.
[55] Tere Márquez, *Las mujeres y el poder*, Ed. Diana, México, p. 10.
[56] Jesús Silva Herzog fue fundador y director del Instituto del Fondo Nacional para la Vivienda de los Trabajadores (INFONAVIT) en 1972-1976.
[57] Carmen Romano en Fernando Muñoz Altea y Magdalena Escobosa Haas de Rangel, *Historia de la residencia oficial de Los Pinos*, Presidencia de la República-FCE, México, 1988, p. 250.

de la señora de López Portillo".[58] El Fondo no aparecía en el Plan Nacional de Educación (publicado en agosto de 1977), que sólo señalaba al INBA como responsable de la difusión, educación y promoción del arte y la cultura; sin embargo, tenía existencia jurídica, pues el 31 de enero de 1977 se publicó el Acuerdo presidencial en el Diario Oficial de la Federación, fecha en que se constituyó el fideicomiso respectivo en Nacional Financiera (con 5 millones de pesos provenientes del gobierno federal, por medio de la Secretaría de Hacienda).

El FONAPAS se definía a sí mismo como un "organismo de apoyo que impulsa, coordina y desarrolla actividades socialmente útiles, en alianza con organismos especializados. Es un instrumento económico en el que pueden confiar las instituciones, los grupos independientes y las personalidades de la cultura". Su objetivo fundamental era "promover y en su caso financiar o sostener actividades tendientes a fomentar el bienestar social y cultural del pueblo mexicano", para lo cual realizaba "actividades productivas y redituables que han sido legalmente asignadas por varias dependencias del gobierno federal".

El Fondo sostenía que no intervenía en las funciones de otras dependencias ni las duplicaba, sino que llevaba a cabo la "coordinación deseable" entre varias de ellas y daba recursos para actividades que eran frenadas por "limitaciones pecuniarias". Debido a eso, el respaldo que otorgaba apuntaba al "fortalecimiento, ampliación y continuidad de los programas específicos puestos en marcha por los organismos operativos correspondientes" (las instituciones aportaban 75 centavos por cada peso que el Fondo destinaba).

Los recursos del FONAPAS provenían de "fuentes propias: unas que el gobierno le ha conferido y otras que se han generado a lo largo de su existencia". Las conferidas procedían de actividades económicas "marginales en el sector público": "remate de autos decomisados, venta de materiales de desecho de PEMEX, operación de gasolineras de PEMEX, explotación de Tiendas Libres de Impuestos en siete aeropuertos del país, venta de mercancías decomisadas, donativos de personas físicas o morales, rendimientos financieros, y finalmente, asignación de la Secretaría de Programación y Presupuesto para programas extraordinarios".

---

[58] Guillermo Arriaga en Margarita Tortajada, *Danza de hombre*. *Testimonio de cinco creadores*, inédito.

Sus ingresos pasaron de 137.2 millones de pesos en 1977 a 360.2 en 1979 (incremento de 162% en dos años), además de los aportes de la Secretaría de Programación y Presupuesto (para el programa de damnificados y de auxilio a zonas afectadas por heladas y sequías), que llegaron a un total de 520.2 millones de pesos en 1979. En total, para diciembre de 1979 se preveía que los apoyos totales para el FONAPAS fueran 850 millones de pesos (más los de los estados, que alcanzaron 1,750 millones de pesos en esos tres años); se aplicó 55% a programas de bienestar social y 45% a programas culturales.

En el Fondo sólo laboraban 110 personas (en 1979), pues su compromiso era destinar sólo el 5% de su presupuesto a gastos de administración; el 95% restante "impactaría directamente en los beneficiarios". Del total ejercido hasta entonces, el 31% se había concentrado en el DF, 66% en los estados y 3% en actos internacionales. En cuanto a las áreas de aplicación de los recursos, se sostenía que en provincia se destinaban a programas de bienestar social mayoritariamente, y en el DF se habían enfatizado las actividades culturales.

Las dos áreas que abarcaba el FONAPAS eran bienestar social y culturales. Dentro de las primeras estaban los programas básicos de Alimentación; Educación, Formación y Capacitación para el Trabajo; Programas integrales, regionales de bienestar social, y Programas sociales de auxilio a damnificados. Las actividades culturales se dividían en Promoción de la Cultura, Difusión de la Cultura y Preservación del Patrimonio Cultural.

Los programas específicos que comprendía Promoción de la Cultura eran Año Internacional del Niño, Editorial FONAPAS, Apoyo a grupos independientes, Becas, Escuela Superior de Música, Escuela de Música y Danza de Monterrey, Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento" y Apoyo a escuelas de enseñanza artística y grupos musicales. El de Difusión de la Cultura incluía Extensión del Festival Internacional Cervantino, FONAPAS-UNAM, FONAPAS-DDF, Apoyo a programas estatales, Difusión cultural para las clases laborantes, Eventos en provincia y los centros culturales Ágora. El de Preservación del Patrimonio Cultural contaba con Museos, Ollin Yoliztli y Fomento musical en comunidades indígenas.[59]

[59] Carmen Romano de López Portillo, "FONAPAS. Primera Reunión Nacional de Información. Informe de Labores 1977-1979", FONAPAS, México, 1979. Las cifras contenidas en ese informe de actividades son, para el Programa Año Internacional del Niño, 2,745 espectáculos en el país, además de publicaciones y programas de radio; Editorial FONAPAS, publicación de 140 libros; Apoyo a grupos independientes con 155

Funcionando mediante gerencias, el FONAPAS ejerció su influencia con los recursos que inyectó en prácticamente toda actividad artística de importancia programada en el país durante el sexenio. Impulsó Casas de la Cultura y “Ágoras”; convirtió al Festival Internacional Cervantino en uno de los más importantes de Latinoamérica; fundó el Centro Cultural Tijuana; patrocinó la formación de dos orquestas, una de jóvenes y la Filarmónica de la Ciudad de México; fundó la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento”, y creó el Premio Internacional Literario Ollin Yoliztli, entre otros.

Desde el momento de su fundación, el FONAPAS estableció convenios con varias instituciones para llevar a cabo su labor[60] y puso en marcha diversos programas culturales. Uno de ellos fue el Programa Cultural Fronterizo, que arrancó en Ciudad Juárez el 3 de noviembre de 1977 en presencia de Carmen Romano y Rosalyn Carter; en junio de 1978 se impulsaron 350 actividades en artes plásticas, literatura, teatro, danza y música del país y el extranjero en Baja California, Sonora, Sinaloa, Durango, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.[61] Otro, iniciado en julio de 1978, fue el Programa de Difusión Cultural para la Ciudad de México, en colaboración con el gobierno del DDF y el INBA; y otro más, el establecido con el Instituto Nacional Indigenista, de donde resultaron los Encuentros de

---

espectáculos nacionales con 140 mil asistentes; Becas, otorgadas 24 para música en el extranjero, 18 para literatura en el país, 150 para la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento”, 300 para maestros de educación artística en el país y 128 más de los FONAPAS estatales; Escuela Superior de Música, reconstrucción del inmueble; Escuela de Música y Danza de Monterrey, dotación de instrumentos musicales y apoyo para el arrendamiento del inmueble; Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento”; Apoyo a escuelas de enseñanza artística y grupos musicales, dotación de instrumentos musicales a 55 grupos de 16 estados y equipamiento de 43 instituciones de educación artística; Extensión del Festival Internacional Cervantino, 140 espectáculos en 14 estados y el DF; FONAPAS-UNAM, 717 espectáculos con asistencia de 99,855 espectadores; FONAPAS-DDF, 1,708 actividades con la asistencia de más de un millón y medio de espectadores; Apoyo a programas estatales, con la participación de gobiernos estatales y FONAPAS estatales; Difusión cultural para clases laborantes, 926 espectáculos con la asistencia de 787,006 espectadores; Eventos en provincia, 6,820 espectáculos artísticos en el país; Ágoras, creación de 34 y dos foros culturales, en 22 estados y DF; Museos, creación de 23 museos en 8 estados; Ollin Yoliztli, registro de manifestaciones culturales indígenas con 86,383 pies de película y transparencias, y grabación de 187,200 pies de cinta magnética de sonido; Fomento musical en comunidades indígenas, 26 encuentros de música tradicional con 60 grupos indígenas de 454 comunidades en 14 estados, con la participación de 3,457 músicos y danzantes y 84 mil espectadores.

[60] Entre las instituciones que colaboraban con FONAPAS estaban las secretarías de Gobernación, de Educación Pública, de Obras Públicas y Asentamientos Humanos, de Trabajo y Previsión Social, de Salubridad y Asistencia, de Agricultura y Recursos Hidráulicos; la Procuraduría General de la República, el Departamento del Distrito Federal, los gobiernos estatales, la UNAM, la UAM, el INBA, el Instituto Nacional de Nutrición, el INI, el IPN, el IMSS, el ISSSTE, el INAH, el CONACURT, la CONASUPO, la Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados, el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa, Servicios Metropolitanos, S.A., la Confederación Nacional Campesina, Promotora Industrial del Balsas y Aeropuertos y Servicios Auxiliares.

[61] Dulce María M. Ruiz de Velasco, “Culturalíssimo”, en *El Heraldo de México*, México, 4 de junio de 1978.

Música Tradicional Indígena, en los que se perseguía fomentar "en los diferentes grupos étnicos del país la conservación y el rescate de sus diferentes manifestaciones culturales". Hacia mediados de 1980 ya se habían efectuado 34 de estos Encuentros, gracias a lo cual se reunieron numerosos grupos musicales de las propias comunidades indígenas y en ellas, que habían recibido millones de pesos en instrumentos musicales.[62]

En 1978 se abrió la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento", enfocada a la educación musical y dancística, "con el propósito de elevar los niveles técnicos e interpretativos" de los jóvenes artistas mexicanos.[63] En colaboración con el DDF, se construyeron instalaciones especiales, el Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, que contaba con salones de clases, oficinas, sala de exposiciones y a partir de noviembre de 1979, una sala de conciertos. Dentro de esta escuela surgieron el Grupo Piloto de Danza Contemporánea y el Centro Superior de Coreografía, ambos dirigidos por Lin Durán, con un grupo de maestros invitados que difícilmente se hubiera podido reunir en otras condiciones.

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, auspiciada por el FONAPAS y el DDF y dirigida por Fernando Lozano, inició sus actividades en septiembre de 1978; en mayo de 1979 "fue institucionalizada por decreto presidencial".[64] Su objetivo era "emancipar a México de la dependencia de la tecnología extranjera, produciendo nuestros propios músicos, con capacidad equivalente a la de cualquier virtuoso del mundo". El creador del proyecto fue Lozano, quien afirmó que había nacido "de una inquietud de la señora López Portillo de irradiar cultura, de mejorar el aspecto artístico de México, de generar nuevos valores, de proteger a los que ya tenemos en el extranjero, porque hay mexicanos brillantes fuera del país". Esa "inquietud" de Romano coincidió con la del regente Hank González de elevar el nivel de vida de los habitantes metropolitanos, por lo que fue posible la suma de esfuerzos.[65]

La "función social" que debía cumplir la Orquesta era "llevar la buena música a los sectores mayoritarios de la población, y que de una manera sistemática y con programas adecuados se efectúen conciertos en todas las delegaciones del DF, la provincia mexicana y

---

[62] "Más de mil quinientos danzantes recibieron instrumentos musicales", en *Unomásuno*, México, 10 de agosto de 1980.
[63] Programa de mano del IV Festival de Música y Danza Monterrey „80, Monterrey, 13 a 28 de octubre de 1980.
[64] *Ibidem*.
[65] Fernando Lozano en María Idalia, "En dos meses, la Filarmónica de la Ciudad ha dado 30 conciertos", en *Excélsior*, México, 27 de noviembre de 1978.

el extranjero".[66] En la ciudad de México dio conciertos didácticos que obedecían a la consigna de "enseñar a través de la difusión".[67]

La Orquesta tomó el Teatro de la Ciudad como sede; sus miembros eran músicos mexicanos y extranjeros, quienes al mismo tiempo eran maestros de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento".[68] En los dos primeros meses de actividades ofreció más de treinta conciertos en su sede y en la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario, además de parques, escuelas, iglesias, foros de las delegaciones y en otras ciudades del país.

Sobre los integrantes extranjeros, Lozano informó de que tenían contrato de exclusividad, por lo que no podían viajar a otros lugares y tenían obligación de dar clases en la Escuela mencionada. "Así, en aproximadamente cuatro años ya no dependeremos de la tecnología extranjera, porque habremos formado la cantidad de músicos que necesitamos en las especialidades que necesitamos, acordes con la realidad del país".[69]

La Escuela de Perfeccionamiento era un paso intermedio entre las otras escuelas y la vida profesional; tenía un sistema de becas, cuyos beneficiados se iniciaban como aspirantes y ejecutantes, y después de una selección se integraban a la Filarmónica. Lozano calculaba que en cuatro años se formarían de 200 a 300 músicos de gran calidad y aclaró que las becas también se otorgaban a maestros mexicanos para estudiar tres o cuatro meses fuera del país.

En cuanto al cuestionamiento sobre el número mayor de músicos extranjeros que de mexicanos en la Filarmónica, Lozano respondía que no estaba interesado en "entablar una polémica a ese respecto, porque me parece superfluo e intrascendente".[70]

En esto último difería de las opiniones de Venus Rey, líder del Sindicato Único de Trabajadores de la Música, quien acusó a Lozano de "ignorante, malinchista y vanidoso", y exigió que tanto él como los músicos extranjeros contratados fueran expulsados de la Filarmónica. Rey decía que los extranjeros recibían sueldos mensuales de entre 40 y 60 mil

---

[66] Programa de mano del IV Festival de Música y Danza Monterrey „80, Monterrey, 13 a 28 de octubre de 1980.
[67] Fernando Lozano en María Idalia, "En dos meses, la Filarmónica de la Ciudad ha dado 30 conciertos", *op. cit*.
[68] Programa de mano del IV Festival de Música y Danza Monterrey „80, Monterrey, 13 a 28 de octubre de 1980.
[69] Fernando Lozano en María Idalia, "En dos meses, la Filarmónica de la Ciudad ha dado 30 conciertos", *op. cit*.
[70] *Ibidem*.

pesos, mientras que los mexicanos ganaban 18 mil pesos en la Orquesta Sinfónica de México. Criticaba a Lozano por ser mal director y administrador incapaz, y por presentar su orquesta como de la ciudad de México, lo que "sólo provoca risas y rencores, porque sus músicos son puros extranjeros".[71]

Para 1980 la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México había integrado a sus filas a 18 nuevos atrilistas entrenados en la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento", pero muchos otros (33 en total) quedaron fuera porque, según Lozano, "no tuvieron la suficiente calidad y tuvieron que ser despedidos, otros se fueron y la mitad de esos cambios se debe a las propias suplencias que han hecho los elementos que formamos en la Escuela".[72]

Para finales de 1980 la Filarmónica daba un promedio de 130 conciertos anuales; durante sus dos años de funcionamiento había contado con la participación de solistas y directores huésped como Bernstein, Yépez, Sandor, Fournier, Argerich, Gelber, Oralia Domínguez, Shmuel Ashkenazi, Mata, Boler, Walevska, Achúcarro, Barshai y Fournet, entre otros. Además, se había presentado ante los presidentes de México, Estados Unidos, Francia, Venezuela y Austria, y las reinas Sofía de España, Fabiola de Bélgica y Beatriz de los Países Bajos, así como el príncipe Carlos y la duquesa de Luxemburgo; había hecho giras por Europa, Latinoamérica y Asia, y organizado concursos de solistas; estrenó obras de compositores mexicanos y encargó otras a jóvenes creadores.[73]

Por otra parte, el Premio Internacional Literario Ollin Yoliztli fue creado por Carmen Romano en mayo de 1979 para reconocer el trabajo de escritores en idioma español, y se convirtió en el más importante de su género en Latinoamérica, principalmente porque ascendía a cien mil dólares.

Estos dispendios abundaron en los actos de la esposa del presidente y del FONAPAS; sin embargo, al mismo tiempo la institución dio un enorme impulso al arte

---

[71] Venus Rey en Gilberto de Estrabau, "Fernando Lozano, ignorante, vanidoso y malinchista: Venus Rey", en *Últimas Noticias* de *Excélsior*, 2a. edición, México, 7 de octubre de 1978.
[72] "18 nuevos atrilistas ha agregado a su grupo Fernando Lozano", en *Excélsior*, México, 10 de marzo de 1980, pp. 1-B y 4-B.
[73] Programa de mano del IV Festival de Música y Danza Monterrey „80, Monterrey, 13 a 28 de octubre de 1980.

mexicano durante el sexenio, siempre bajo la consigna de que "la cultura es lo que ha de definir nuestro perfil histórico y lo que ha de inspirar nuestra conciencia nacional".[74]

**2. El Instituto Nacional de Bellas Artes a la sombra del poder**

**El "plan democratizador" y la disolución del Consejo Nacional de Danza**

A pocos días de iniciado el nuevo gobierno, Juan José Bremer (de sólo 32 años de edad) fue nombrado director del INBA. Años después Rafael Solana lo describiría como "un director particularmente dinámico y no inclinado exclusiva ni siquiera preferentemente" hacia ninguna de las artes, pues no era "ni músico, ni poeta, ni ensayista, ni arquitecto, ni dramaturgo (ni siquiera filósofo, aunque la filosofía no es un arte), como han sido otros"[75] y como tendría que haber sido, según lo estipula la Ley Orgánica del INBA.

En el mismo diciembre de 1976, en una comida que le ofreció la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, Bremer declaró que lo fundamental era crear un público interesado en las actividades y espectáculos artísticos, así como "despertar vocaciones" por el arte, por lo que pretendía fundar Casas de la Cultura en todo el país. Ejemplificó con la labor del Ministerio de Cultura francés, que trabajaba metódicamente y estimulaba la vocación artística de toda la población (niños, trabajadores, sectores sociales sin recursos) por medio de la "educación sentimental". Aseguró que "toda persona tiene algo que puede captar la fineza artística, porque todavía una mujer o un hombre en el mundo pueden llorar por algunas cosas o hechos nobles".[76]

Un mes después, el 17 de enero de 1977, Bremer correspondió a la Unión de Cronistas con otra comida a la que también fue invitada la prensa; se reunieron más de cien comensales. Ahí esbozó su plan de trabajo en las áreas de música, ópera y danza, las del interés de la mencionada Unión, y presentó a sus flamantes colaboradores. Estaban presentes el director de orquesta Fernando Lozano, cabeza de la recién creada subdirección del INBA que aglutinaba esas tres áreas (aunque el nombre era Subdirección General de Música y Danza), y los encargados de cada una de las direcciones que la componían, que habían dejado de ser departamentos. Eran María Luisa Lizárraga-Orozco, encargada de la

[74] Carmen Romano de López Portillo cit. en Sara Sefchovich, *op. cit*., p. 367.
[75] Rafael Solana, "El fruto de las artes. En el próximo régimen debe continuar el impulso a la actividad artística", en *Siempre!*, México, 1981.
[76] Juan José Bremer en "Buenos espectáculos y mayor número de aficionados", en *Excélsior*, México, 26 de diciembre de 1976.

Dirección de Música; Salvador Vázquez Araujo, de Danza, y Rómulo Ramírez Esteva, de Ópera y Ballet. Las áreas de apoyo de la Subdirección estaban a cargo del ex director del Canal 11 de televisión Máximo García Fabregat (en Promoción y Coordinación) y de Francisco Meraz Miranda (en Administración). Otros apoyos eran Rafael Tovar y de Teresa, Nora Barabino y Fernando Díaz de Urdanivia (este último, al frente de Prensa y Relaciones Públicas de la Sección de Música). Dos colaboradores más que asistieron fueron Ignacio Durán Loera, subdirector general administrativo del INBA, y Armando Cuspinera Ocampo, director de Difusión y Relaciones Públicas del Instituto.

Lo fundamental para Bremer era "extirpar de nuestras mentes la idea de que el arte es elitista" y reconocer que no era "un bien de las clases privilegiadas, sino una necesidad del pueblo". Le parecía necesario hacer llegar el arte a todos los grupos sociales, porque "el arte no es un lujo, sino un factor vivo y actual del desarrollo nacional". Anunció que el objetivo del INBA y de la recién creada Subdirección era convertir las obras artísticas en productos de consumo popular para enriquecer el acervo nacional, y señaló "la urgencia" de reestructurar a esa institución para darle "mayor funcionalidad" y adecuarla a "los verdaderos requerimientos" del país y su ciudad capital.[77]

Bremer estableció que el INBA entrara en una etapa de reorganización, a partir de la opinión de "todos los que estamos en la dirección del ambiente cultural de México", así como de los demás actores del campo artístico, pues le parecía importante terminar con el "individualismo" y hacer un trabajo de conjunto.[78] Esto implicaba, según Bremer, la "democratización" de la institución cultural más importante del país y acabar con la idea de que "el INBA es el monopolio del juicio estético".[79]

Enmarcó dicha reorganización en una política cultural democrática, porque para él la democracia era el terreno donde podían desarrollarse capacidades y talentos; afirmó que "la función de Bellas Artes no es limitativa, es esencialmente alentadora, a nosotros corresponde abrir puertas a nuevos horizontes y oportunidades, nunca cerrarlas".

[77] Luis Fernández de Castro, "„Debemos abolir para siempre la idea de hacer arte elitista": Juan José Bremer", en *Excélsior*, México, 18 de enero de 1977, p. 2.
[78] Jorge Ariztia, "El titular del INBA. Reformas radicales en la educación artística", en *La Prensa*, México, 18 de enero de 1977, p. 35.
[79] Mario E. Riaño, "„Se democratiza el INBAL", promete Bremer, su director", en *El Sol de México*, México, 18 de enero de 1977, pp. 1-E y 3-E.

Identificaba “necesidades muy graves de afrontar”, resultado de rezagos históricos y no de errores administrativos.

El camino para satisfacer esas necesidades era la apertura y discusión, en la que debían participar directivos, maestros, alumnos y artistas; su responsabilidad, en tanto director general del INBA, era conseguir mayores recursos para éste.[80] Ante los inminentes cambios que se darían, Bremer estaba seguro de que habría polémicas, pero pidió paciencia y confianza, además de garantizar la “buena fe y disposición al trabajo de los funcionarios ahí reunidos”.[81]

Bremer detectó como área prioritaria la educación artística, cuya problemática pretendía solucionar estableciendo lazos con la SEP y el magisterio, con el objetivo de generar una reforma educativa “desde la base”; así colaborarían en la formación de un público sensible y desarrollarían la potencialidad de los artistas. Con el fin de que el INBA tuviera un efectivo alcance nacional, se fortalecerían las Casas de la Cultura e Institutos Regionales de Bellas Artes (IRBA).

Todos esos conceptos quedarían plasmados meses después en el Plan Nacional de Educación de la SEP, en donde el programa “Bellas Artes” del apartado quinto, el de Cultura y Difusión Cultural, mencionaba exclusivamente al INBA para el trabajo de difusión, promoción y educación artísticas. En ese texto se afirmaba que el Estado debía “estar al servicio de la cultura nacional” y ésta, al “servicio de las mayorías”. Con ello, se definía una política cultural dirigida a “promover, en primer término, aquellas formas de vida individual y colectiva orientadas al desarrollo de la democracia, la justicia, la independencia y la libertad”. Según el documento, “no existe auténtica cultura sin democracia, pero tampoco hay genuina vida democrática en la ignorancia”. Por ello, el gobierno de López Portillo se comprometía a impulsar una “cultura crítica y democrática”, concebida como “vía de liberación” frente a “los modelos de dominación de los poderes hegemónicos”.

También había un compromiso para guardar “el más estricto respeto a la libertad de los creadores”, pues “sin libertad no hay cultura”; la labor gubernamental era “organizadora

[80] Juan José Bremer cit. en Angelina Camargo, “La educación artística, uno de los problemas que más preocupa al Instituto de Bellas Artes”, en *Excélsior*, México, 19 de enero de 1977.
[81] Raúl Cosío V., “Algo más de Bremer”, en *Excélsior*, México, 19 de enero de 1977.

y promotora, un estímulo a la expresión de los individuos y grupos", nunca se impondría sobre los creadores ni los suplantaría.[82]

Sobre la concepción "elitista" o producto de "las clases sociales dominantes" como un "refinamiento innecesario o escape de la realidad", se aclaraba que el arte y la cultura eran instrumentos de transformación y "vehículo imprescindible para la realización de las aspiraciones individuales y colectivas del hombre". La labor del INBA debía ser "derramar" sus beneficios a todos los grupos sociales; garantizar la pluralidad de la cultura y el arte, y su alcance nacional, apoyando las Casas de Cultura e IRB, impulsar y reformar la educación artística.[83]

En el caso de las áreas que abarcaba la nueva Subdirección, en la reunión de enero de 1977 se dijo que su difusión se valdría de la radio y la televisión. En la música, las acciones serían impulsar "un programa abierto" de educación musical, fortalecerla como "disciplina escolar", reorganizar los grupos musicales dependientes del INBA y abrir cursos de perfeccionamiento para los artistas.[84] Fernando Lozano se refirió al propósito de editar, microfilmar y distribuir obras mexicanas, y crear "un sistema de evaluación basado en la reacción del público"; se comprometió a respetar las actividades que desarrollara cada especialista: "los músicos tocarán, los cantantes cantarán y los administradores administrarán".[85]

Se separaron el área de ballet, incorporada a ópera, y la danza propiamente. Las actividades de Ópera y Ballet serían cursos de perfeccionamiento y actualización para el personal artístico y técnico; diseño, elaboración, adaptación y adquisición de tecnología; producción de programas de radio y televisión, así como de grabaciones; reorganización de grupos dependientes del INBA, y recopilación de la producción internacional de ópera y danza clásica. En este renglón, la CND debía dar ochenta funciones anuales (cincuenta en la ciudad de México y treinta en los estados de la República).[86]

Para la sección de danza se planteaban planes de desarrollo de educación abierta, inclusión de la danza como disciplina optativa en los planes de estudio de las escuelas,

---

[82] "V. Cultura y Difusión Cultural", en *Plan Nacional de Educación*, SEP, Los Pinos, México, agosto de 1977, pp. 10-12.
[83] *Ibid*., pp. 25-28.
[84] Luis Fernández de Castro, "„Debemos abolir para siempre la idea de hacer arte elitista": Juan José Bremer", *op. cit*.
[85] Fernando Lozano cit. en Raúl Cosío V., "Algo más de Bremer", *op. cit*.
[86] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 19 de enero de 1977, p. 15.

adquisición de tecnología, producción de programas para medios de comunicación electrónicos, reorganización de los grupos dancísticos, creación de un sistema para la unificación de las técnicas de danza, cursos de perfeccionamiento para bailarines profesionales y creación de colecciones documentales de escenarios y coreografías. El Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y Expansión 7 (únicas compañías de danza contemporánea tomadas en cuenta en el plan "democratizador" del INBA)[87] darían anualmente sesenta, treinta y treinta funciones respectivamente, la mitad de ellas, en provincia.[88] Además, a cada una se le pedían tres programas de nueva creación.[89]

A los pocos días, Miguel Guardia publicó su opinión sobre el INBA, al que consideraba "uno de los organismos más difíciles de manejar y más conflictivos", en esos momentos, "hecho un verdadero lío que ojalá se aclare". Para el poeta, el INBA había crecido demasiado y sin planeación desde 1946, por lo que "su administración se convirtió en un margallate, su sostenimiento en una utopía y su eficacia en mero burocratismo". El Instituto en realidad no era nacional, sino local, y estaba reducido a "un instrumento estorboso e improductivo dentro del aparato gubernamental". Luego de que en el sexenio anterior se había pensado en desaparecerlo y en su lugar formar consejos nacionales por especialidad, lo único que se había logrado era desatar rivalidades políticas entre los artistas de cada área "por el afán de dominio por parte de grupos contrincantes de los canales de creación y difusión de las artes". Aseguraba que ante la ausencia de dichos consejos se volvería al "viejo estilo", pero cambiando aspectos administrativos, los cuales no podrían tener éxito en tanto no se resolvieran las carencias presupuestarias.[90]

Ya difundidos los cambios en el INBA, varios cronistas escribieron sobre la ausencia del Consejo Nacional de la Danza en el discurso de Bremer. Pedro Mármol recordó que legalmente dicho Consejo debía funcionar con independencia y que no había hecho acto de presencia en ningún momento;[91] todo parecía indicar que "son los propios bailarines los que están renunciando a la relativa autonomía por la que pelearon durante años. ¿O no era suficiente con programar las actividades de común acuerdo con el INBA?",

---

[87] El hecho de que en "danza" se aglutinara a estos tres grupos hace suponer que el término se refería exclusivamente a la contemporánea.
[88] Mario E. Riaño, "„Se democratiza el INBAL", promete Bremer, su director", *op. cit*.
[89] Sergio Cardona Guzmán, "Se propone el INBA impulsar los planes de investigación de la música folclórica", en *El Día*, México, 19 de enero de 1977.
[90] Miguel Guardia, "Carta de navegación. ¿Nuevo INBAL?", en *El Día*, México, 21 de enero de 1977, p. 20.
[91] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 20 de enero de 1977, p. 15.

como establecía el decreto presidencial que lo respaldaba, en el que también quedaba definido el papel del Instituto como "coordinador".[92]

Mármol criticó que el INBA no fuera capaz de armar una programación a largo plazo, ni siquiera con un año de anticipación; que las compañías dancísticas oficiales y subsidiadas dieran un reducido número de funciones (comparadas con las más de cien que ofrecía el Taller Coreográfico de la UNAM, con tan sólo nueve bailarines), y que tanto el Ballet Nacional como el Independiente sólo recibieran del INBA una parte de la raquítica taquilla de dichas funciones. Le parecía que con los nuevos planteamientos de Bremer aumentaría considerablemente el número de funciones, aunque sólo fuera con tres programas, lo más que se podía pedir, tomando en cuenta los "raquíticos repertorios" (en comparación con las 38 obras que tenía el Taller Coreográfico). También calificó de inexplicable que hubiera un jefe de Difusión del INBA y otro específicamente para la Subdirección de Música y Danza,[93] y cuestionó la razón de incorporar a tantos nuevos funcionarios, pues "siempre han existido los conductos normales en el INBA, ineficientes, pero por otras causas". Además, preguntó a qué se referirían con la unificación de la técnica dancística y qué sucedería con la asesoría cubana que supuestamente concluía en junio de 1977; si se formaría o no un archivo documental dancístico, y qué implicaba, en qué niveles y con qué maestros se implantaría la danza como "materia optativa".[94]

Así como Mármol señaló que se había marginado al Taller Coreográfico de la programación del INBA, Luis Bruno Ruiz se refirió a la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana de la ADM y al Taller de Danza Espacios,[95] pues le parecía difícil pensar que la primera hubiera durado menos de un año con el apoyo institucional que había recibido, y que no se tomara en cuenta al segundo, a pesar de su intensa labor de difusión.

Aunque en su momento no hubo respuestas, la ausencia del Consejo Nacional de la Danza del plan del INBA se debía a que, para efectos del Instituto, el Consejo no existía. A un año de la formación de éste, la comunidad dancística no había obtenido ningún beneficio y se había perdido la unidad de la Asociación Mexicana de la Danza, A. C. Fechada el 27 de julio de 1977 y publicada dos días después, dicha Asociación envió una carta pública a

[92] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1977, p. 17.
[93] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 20 de enero de 1977, p. 15.
[94] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1977, p. 17.
[95] Luis Bruno Ruiz, "Nuevos planes de educación abierta de la danza", en *Excélsior*, México, 25 de enero de 1977, p. B-4.

López Portillo y al secretario de Educación Muñoz Ledo, firmada por Evelia Beristáin como presidenta interina.[96] Decía que el Consejo de la Danza no había cubierto sus objetivos porque "sus actividades fueron paralizadas de manera inexplicable hasta el presente". Pedía que se devolviera al Consejo "el respaldo que requiere para el desarrollo de sus labores de promoción, proyección y difusión cultural", y de manera especial, solicitaba al presidente "su valiosa intervención para que le sea restituido al Consejo de la Danza todo el apoyo económico, técnico y moral que se requiere para cumplir con las funciones que le corresponden".[97]

En febrero de 1978 Rodolfo Reyes declaró que de los 74 millones de pesos estipulados para cumplir el plan de trabajo del Consejo Nacional de la Danza para ese año, se habían entregado 3 millones 900 mil pesos. Asimismo, dio a conocer que el Consejo, del que él era miembro directivo, solicitaría al titular de la SEP (para esas fechas Fernando Solana) una ampliación presupuestal, pues la cantidad sólo cubría pago de renta del local y salarios. De lo contrario, los siete proyectos que en 1978 debía desarrollar el Consejo (Movimiento Nacional de Aficionados, Apoyo a Grupos Profesionales y Semiprofesionales, una revista sobre danza, el Centro de Investigación, el Centro de Informática, un Taller y un seminario coreográficos) permanecerían detenidos.[98]

Por su parte, Alejandro Alarcón, secretario ejecutivo del Consejo, declaró ese mismo año que el organismo no había ejercido sus facultades ni había recibido ningún presupuesto porque todavía se discutía de qué instancia de la SEP dependería. Alertó sobre el peligro de que finalmente se dispusiera que el Consejo formara parte del INBA, porque con ello se daría una duplicidad de funciones y seguramente sería desintegrado. Aclaró que el Consejo debía trabajar en forma coordinada con el INBA en lo que se refería a funciones administrativas, pero sin pertenecer a él, aunque recibiría el subsidio otorgado por la Secretaría de Hacienda (SHCP) por medio del Instituto. Dicho subsidio ascendía a 3 millones 900 mil pesos (aunque originalmente se habían estipulado 74 millones),

[96] Beristáin, quien hasta ese momento había sido secretaria de la Asociación, fue nombrada presidenta interina en asamblea extraordinaria del 23 de julio de 1977, pues Rodolfo Reyes ya no pertenecía a ésta, como tampoco otros integrantes originales de la mesa directiva.

[97] Carta abierta de la Asociación Mexicana de la Danza, A. C., dirigida al C. presidente de la República Mexicana, señor licenciado José López Portillo, y al secretario de Educación Pública, licenciado Porfirio Muñoz Ledo, en *Excélsior*, México, 29 de julio de 1977.

[98] "Hacienda sólo otorgó 4 de 74 millones de pesos que solicitó el Consejo Nacional de la Danza", en *Unomásuno*, México, 23 de febrero de 1978, p. 20.

"autorizados para gastos de inversión, que de ser transferidos a gastos de operación", servirían para pagar la deuda con el INBA, publicar una revista y abrir el Centro de Informática, "para lo único que alcanza", calculaba Alarcón.[99]

Por otro lado, la Asociación Mexicana de la Danza prácticamente se había disuelto, según Angelina Géniz, directora del Ballet Folklórico de la UNAM y una muy activa participante en la fundación de dicha Asociación, debido a que detrás de las buenas intenciones hubo intereses personales y, una vez que los bailarines se dieron cuenta de que eran utilizados como "escalera para los propósitos particulares de algunas personas", se retiraron. Opinó que el fracaso del organismo se debió a la "dispersión de criterios"; la "discriminación" de que fueron objeto los grupos semiprofesionales y de aficionados por los profesionales, de los contemporáneos a manos de los clásicos y de ambos hacia los folclóricos; es decir, "se empezaron a desconocer prácticamente unos a otros, a lo cual hay que sumar los intereses políticos que perseguían algunos maestros".[100] De hecho, en agosto de 1977 apareció en *Excélsior* una carta firmada por Géniz, Silvia Lozano y Patricia Aulestia, en la que expresaron su desacuerdo con la publicada un mes antes por Evelia Beristáin. Fechada el 5 de agosto, en la carta protestaban porque se había tergiversado el acuerdo de los integrantes de la Asociación Mexicana de la Danza, A. C., cuyo objetivo era "pedir a las autoridades el apoyo económico, técnico y moral a nuestros fines":

> La promoción del trabajo de la Asociación Mexicana de la Danza; la organización sistemática de cursos de capacitación, actualización y mejoramiento profesional; y la creación de una bolsa de trabajo. Que se investigase la razón de la inactividad del Consejo de la Danza, cuál fue el presupuesto que se le destinó, en qué se invirtió y cuáles han sido las funciones del personal que ha asesorado a su secretario ejecutivo, licenciado Alejandro Alarcón.
>
> Por votación unánime decidimos no esperar a que el Consejo nos promoviese, sino programar por nuestra cuenta el trabajo a realizar y organizamos de inmediato un Primer Seminario de Danza, así como el compromiso de incluir en cada una de nuestras actividades personales el crédito a nuestra asociación.

Informaban de que habían sido comisionados para la redacción de la primera carta abierta José Luis Cárdenas (proveniente de Jalisco), Carmen Muñoz (de la ADM, "quien se

[99] Alejandro Alarcón cit. en *ibid*.
[100] Angelina Géniz en Angelina Camargo, "Crearán la Asociación Mexicana de Danza Folclórica, con grupos de todo el país", en *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1978.

autopropuso”), Angelina Géniz y Patricia Aulestia; sin embargo, la hicieron Géniz, Aulestia, Beristáin y María Elena Araiza Spiritu. Cuando la carta se publicó, las tres quejosas constataron que los acuerdos de la asamblea “habían sido tergiversados” y decidieron hacer público que “nuestro empeño por la fundación de la Asociación Mexicana de la Danza y nuestra participación activa en la misma, ha sido con el deseo de luchar con fines honestos y con el principal objetivo de lograr la unidad de los trabajadores de la danza para servir mejor a nuestro pueblo”.

Considerando que en la Asociación no podrían lograr sus “ideales”, presentaban su renuncia irrevocable como miembros fundadoras de ésta. Se sentían defraudadas, pues “en más de una ocasión hemos sido engañados, manipulados, utilizados con fines políticos por parte de algunos miembros de la ADM, que reiteradamente buscaron pertenecer a la mesa directiva de la Asociación”. A pesar de ello, las tres firmantes se comprometían a “continuar en la lucha por alcanzar metas de superación en beneficio de los que laboramos en el arte de la danza” y a convocar a la formación de “un organismo que responda a nuestros intereses”.[101]

Otros integrantes de la Asociación declararon que al perder ésta su independencia frente al INBA, también había perdido su fuerza, pues el Instituto volvió a centralizar el poder.

El Consejo trató de ganar terreno de nuevo en 1978 y solicitó a la SHCP un presupuesto de 74 millones de pesos “para encaminar el movimiento nacional de aficionados, dar apoyo a grupos profesionales y semiprofesionales, sacar una revista de danza, echar a andar el Centro de Investigación y el Centro de Informática y crear un taller y seminario coreográfico”. No obstante, se le otorgaron nuevamente 3 millones 900 mil pesos, que sólo servían para el pago de sueldos y local.[102] Lo previsto por Alarcón se cumplió: el Consejo fue disuelto por decreto presidencial del 30 de agosto de 1978. Éste fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el siguiente 7 de septiembre, y argumentaba

[101] Carta dirigida a la Asociación Mexicana de la Danza, A. C., firmada por Silvia Lozano, Patricia Aulestia y Angelina Géniz, México, 5 de agosto de 1977 (mecanografiada), parcialmente publicada en “Silvia Lozano y Angelina Géniz protestan contra la Asociación Mexicana de Danza”, en *Excélsior*, México, 18 de agosto de 1977.

[102] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza núm. 2, UNAM, México, 1980, p. 64.

que el Consejo desaparecía para "evitar duplicidad de funciones", que serían retomadas por el INBA, así como el presupuesto con el que había contado.[103]

En tanto, como parte del plan democratizador e incluyente de Juan José Bremer, el INBA promovió el acercamiento con varios organismos dedicados al arte y su difusión. En abril de 1977 la Academia de Artes se reunió con Bremer para establecer mayor relación con el INBA, dio a conocer su programa de actividades de ese año y pidió la colaboración del Instituto para difundir los valores artísticos nacionales. El secretario académico Pedro Rojas explicó que parte del apoyo consistiría en programar conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, montar exposiciones de pintura y escultura, realizar acciones para la conservación del patrimonio cultural del país y formar el Museo Nacional de la Obra Gráfica. La Academia había sido fundada en 1966, funcionaba en forma autónoma (al igual que el Colegio Nacional y la Academia de la Lengua) y su objetivo era difundir los valores artísticos en arquitectura, música, escultura, pintura y grabado. Estaba integrada por especialistas en crítica e historia del arte (Ida Rodríguez Prompolini, Pedro Rojas, Xavier Moyssen y Javier Crespo de la Serna); música (Carlos Chávez, Blas Galindo y Rodolfo Halffter); pintura (Jorge González Camarena, Carlos Orozco Romero y Juan O"Gorman); escultura (Ángela Gurría, Luis Ortiz Monasterio y Manuel Felguérez); artes gráficas y grabado (Alberto Beltrán y Arturo García Bustos) y arquitectura (Pedro Ramírez Vázquez, José Villagrán García y Enrique del Moral).[104] En ningún momento aparecían el teatro y la danza, actividades que, como sucedía en el resto del campo artístico mexicano, estaban relegadas.

Otro contacto que hizo el INBA fue con el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT); ambas instituciones firmaron un acuerdo "mediante el cual el sector obrero del país, que junto con sus familias hace un total de más de 20 millones de mexicanos", podrían acceder a las actividades del Instituto con descuentos de 30 a 50%, además de que podrían incorporarse a las escuelas de iniciación artística del INBA en la ciudad de México y mediante las Casas de Cultura y los IRBA. Con ello, el INBA y el CONACURT "dan respuesta firme y realista a quienes afirman

[103] "Decreto por el que se deroga el diverso; publicado el 3 de abril de 1976, que creó el Consejo de la Danza", SEP, en *Diario Oficial de la Federación*, México, 7 de septiembre de 1978.
[104] "La Academia de Artes desea mayor apoyo gubernamental", en *El Día*, México, 28 de abril de 1977, p. 5-C.

ligeramente que „la cultura es elitista", „que el INBA no contempla coberturas populares" y otras frases que se ponen de moda, con base en declaraciones producto de la amargura y la frustración".[105]

En mayo de 1978 el INBA estableció un convenio más con el FONAPAS, con el fin de "eliminar los factores limitantes para el incremento de la difusión cultural en la provincia". Los firmantes fueron los directores generales de cada institución; estuvieron presentes, por el INBA, Víctor Sandoval, director de Promoción Nacional, y Luis Garza, de Asuntos Jurídicos. En el convenio el Instituto se comprometió a que sus grupos artísticos hicieran giras por el país; en danza se incluyó a la CND, el BNM y el Ballet Independiente.[106]

Bremer firmó otro convenio, en junio de 1978, ahora con Enrique Loaeza Tovar, director de Aeropuertos y Servicios Auxiliares (ASA), con el fin de que los cerca de cuatro mil trabajadores de ASA tuvieran descuentos especiales para los espectáculos del INBA y cursos en las Casas de la Cultura y los IRBA. A cambio, el Instituto abrió un local en el aeropuerto del DF para montar una galería permanente y promover sus actividades.[107]

En julio de 1978 el INBA participó con el FONAPAS y el DDF en el lanzamiento del Programa de Difusión Cultural para la Ciudad de México, comprometiéndose a que sus grupos artísticos tuvieran parte en la programación. Dicho Programa se inauguró en el Palacio de Bellas Artes (PBA) con la presentación de *Coppélia* por la CND.[108]

Finalmente, el INBA firmó un convenio con el Lincoln Center y la Corporación Mexicana de Televisión, por el cual el Canal 13 transmitió desde 1978 programas de ballet desde Nueva York, con grandes figuras del American Ballet Theatre. El propósito era difundir la danza a un público masivo.[109]

## El "otro INBA"

---

[105] "Firmarán hoy un acuerdo el INBA y el CONACURT", en *Excélsior*, México, 25 de julio de 1977.
[106] "Nuevo convenio INBA, FONAPAS. Las compañías de ópera, danza y teatro, y la OSN, actuarán en el interior del país", en *Excélsior*, México, 18 de mayo de 1978.
[107] "Descuentos en los espectáculos del INBA para 4 mil trabajadores de ASA", en *Excélsior*, México, 27 de junio de 1978.
[108] María Idalia, "Fue inaugurado el Programa de Difusión Cultural para la Ciudad de México", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1978, pp. 1 y 14.
[109] "Transmitirán hoy desde Nueva York el ballet *La bella durmiente del bosque*", en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1979, p. 35-A.

Cuando en enero de 1977 se dio a conocer el nuevo organigrama del INBA, que incluía una inédita Subdirección General de Música y Danza, en realidad se estaba legitimando la existencia del "otro INBA", encabezado por Fernando Lozano. A partir de ese momento, y a pesar de la aparente cordialidad entre las dos dependencias y sus titulares, el Instituto se escindió en dos grupos de poder y dos proyectos culturales. El de Bremer, representante del grupo político del ex presidente Echeverría, tenía como línea su plan democratizador; el de Lozano, brazo derecho de Carmen Romano, buscaba el desarrollo de la música y la danza hacia la excelencia. Ambos proyectos e instancias se regían casi independientemente y dictaban medidas evidentemente contradictorias, aunque lo negaban en el discurso.

Así lo hizo Lozano, cuando en abril de 1980 Fernando de Ita le preguntó sobre la división del INBA, a causa de que el subdirector hubiera acumulado "tanto poder que su influencia rebasó ya la del licenciado Bremer". Lozano respondió que él no era "punto de fricción" en el Instituto y que "ninguna decisión importante es tomada por mí, como subdirector artístico del INBA, sin consultarla con Juan José Bremer, a quien reconozco como mi jefe y con quien sostengo, es cierto, diferencias de criterios, pero éstas, en lugar de estropear nuestra relación, la enriquecen".[110]

Sin embargo, en varias ocasiones Lozano se impuso al director general, como en el conflicto que se desató en la ADM en 1978, a pesar de que Bremer apoyaba a los maestros que se negaban a los cambios dictados por la Dirección de Danza. Incluso, en otro conflicto, en el Conservatorio Nacional de Música, en 1979 Bremer reconoció que no tenía el poder suficiente para destituir a Lozano y que si solicitaba su renuncia, "también me la piden a mí".[111]

Así como recibió críticas como director de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, al frente de la Subdirección del INBA Lozano fue blanco de numerosos comentarios. Uno de ellos provino nuevamente de Venus Rey, cuyo sindicato se vio afectado por las medidas tomadas en la Filarmónica de la Ciudad de México y en la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN); lo acusó de violar la Ley Federal del Trabajo, pues la

[110] Fernando de Ita, "No soy punto de fricción en la dirección de Bellas Artes, afirmó Fernando Lozano", en *Unomásuno*, México, 27 de abril de 1980.
[111] Juan José Bremer en "División en el Conservatorio. Sigue el paro, pero hay alumnos inconformes", en *El Sol de México*, México, 5 de junio de 1979.

Sinfónica debía contratar obligadamente un 90% de ejecutantes mexicanos, y no lo cumplía.[112]

Otra crítica fue de Gilberto de Estrabau, quien afirmó que faltaba coherencia en la política oficial que guiaba a la música en el país, a pesar de ser un arte al que el gobierno había decidido apoyar, aunque fuera sólo en "la etapa espectacular, al estadio orquesta". En su parecer, los grupos del campo musical estaban enfrascados en "luchas subpentagramáticas":

Así como el villano en el caso de la literatura es el precio del papel, y en el caso de la ópera y el teatro el desinterés del público, la *bête noire* en la época actual de la música mexicana es el Instituto Nacional de Bellas Artes. En opinión de los observadores, dicha dependencia está siendo utilizada para propósitos que desafinan: por un lado, politiquear burdamente, afiliando la actividad musical a la preponderancia de grupos y/o personas; por el otro, contribuir a exaltar la reputación profesional del funcionario que hace cabeza. Si este funcionario (a quien el maestro Luis Sandi aludió con un exquisito juego de palabras al declarar a nuestra directora, Magdalena Saldaña, que "en Bellas Artes había que cortar por lo sano") no tenía, al principio de la administración, ni la capacidad ni el entrenamiento para manejar las actividades musicales del país, –entonces, cuando tenía todo el tiempo–; ahora que se dedica casi exclusivamente a una orquesta propia, sigue sin tener capacidad, no ha conseguido entrenamiento y le falta tiempo.[113]

El despido de George Sebastian, director de la OSN contratado extrañamente por el subsecretario Víctor Flores Olea con un sueldo de un millón de pesos anuales, suscitó otra crítica. Según Raúl Cosío, Sebastian no dirigió los últimos conciertos de la temporada de 1977 y más tarde pretendió retomar la dirección de la compañía, pero se encontró con que Lozano ya había nombrado un sustituto y le impidió regresar. Aunque Sebastian "siempre se quejó de que algunas personas de la mencionada Subdirección de Música y Danza le ponían toda clase de obstáculos", Lozano argumentó que no había cumplido adecuadamente con su trabajo.[114]

También se dijo que los múltiples cargos le impedían a Lozano realizar su trabajo como subdirector del INBA y que había descuidado la Dirección de Danza. Aunque Lozano reconoció que debía cumplir numerosos compromisos con la Filarmónica, que tomaban

[112] Arturo Rivas, "Venus Rey acusa a Fernando Lozano de que margina a los músicos mexicanos", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1978, p. 10-B.
[113] Gilberto de Estrabau, "A batutazo limpio", en *Excélsior*, México, 2 de marzo de 1980.
[114] Raúl Cosío V., "Irrumpe Sebastian", en *Excélsior*, México, enero de 1979.

"buena parte" de su tiempo, añadió que había instrumentado un sistema de direcciones en su área (incluida la de danza), que le permitía ausentarse; así que "si no estoy, no pasa nada".[115]

Entre esas direcciones, los colaboradores de Lozano "más controvertidos" fueron Sergio Cárdenas (director de la OSN) y Salvador Vázquez Araujo. En su defensa, Lozano declaró en 1980 que estaba consciente de que "mis colaboradores no gozan de la simpatía de todo mundo. Cárdenas, desde luego es gente joven y la mejor persona que teníamos a la mano para dirigir la OSN. Si hubiera tenido una gente con experiencia se le hubiera nombrado en el puesto, pero esa gente no existe. Creo que es posible que por su falta de experiencia, Cárdenas haya tenido algunas fallas". (Las que mencionaban sus detractores no eran del renglón profesional, sino su "excesiva arrogancia", según información dada al reportero por un músico anónimo.)

Sobre Vázquez Araujo, afirmó Lozano que era un funcionario "de mente ordenada" y estricto; "sin embargo, la gente de la danza en general debe entender que tienen en él a su mejor defensor. Es gracias a su forma de ser ordenada de trabajar que ha logrado que se aumente el subsidio para los grupos de danza".[116]

**Coherencia y continuidad**

Las principales preocupaciones de Vázquez Araujo al frente de la Dirección de Danza del INBA fueron la planificación racional, la optimización de los recursos materiales y humanos, la coherencia de las medidas y la continuidad de los proyectos. Afirmaba que la falta de planificación y coherencia en las actividades artísticas y culturales de México había ocasionado una carencia de público interesado y enterado. Sostenía que si la planificación era "más racional, las facilidades para difundir el arte serán mayores", y que debían optimizarse los recursos humanos para "penetrar al sistema de educación en los cuadros básicos escolares".[117]

Debido a que fue ratificado en su cargo con el nuevo gobierno, a que su posición se fortaleció al convertirse el Departamento de Danza en Dirección y a que ésta formaba parte

---

[115] Fernando de Ita, "No soy punto de fricción en la dirección de Bellas Artes, afirmó Fernando Lozano", *op. cit*.
[116] "18 nuevos atrilistas ha agregado a su grupo Fernando Lozano", *op. cit*.
[117] Salvador Vázquez Araujo en Carlos Velasco Molina, "Salvador Vázquez Araujo. No ha sido coherente la planificación de las actividades artístico-culturales de México", en *El Universal*, México, 6 de junio de 1978.

de la mitad del INBA que contaba con el apoyo de las altas esferas del poder, el ingeniero logró instrumentar varios de los proyectos que había enunciado en el sexenio anterior. Consiguió esto gracias a su trabajo ordenado y estricto, lo que exigía a todos los que lo rodeaban. Según Felipe Segura, Vázquez Araujo

> personalmente inspeccionaba la puntualidad de los maestros, alumnos [los cuales debían portar uniforme] y bailarines, [y] el funcionamiento de todas las instalaciones; [...] obligó a directivos y ensayadores a que las obras coreográficas ya montadas estuvieran en su forma más perfecta. Llegó también a supervisar el aspecto técnico (iluminación, escenografía y realización), lo que indica que la danza se había vuelto una pasión para él.[118]

Además, como director de Danza debía atender los asuntos relacionados con las escuelas del INBA, las temporadas y festivales de su área, las compañías subsidiadas y demás grupos y solistas; y efectivamente, hizo sentir su presencia ante todos ellos.

La continuidad de la que hablaba Vázquez Araujo exigía que los apoyos no estuvieran sujetos a cambios sexenales; por ejemplo, decía que para formar bailarines "a la altura de los mejores del mundo" se requerían por lo menos treinta años de trabajo, y hasta el momento en el país no existían "suficientes recursos humanos egresados de las escuelas de danza".[119]

Con el fin de solucionar ese problema, Vázquez Araujo promovió una de las medidas más importantes de su gestión: la fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica (END Clásica) en septiembre de 1977. Ya que eran pocos los bailarines de ballet formados por las escuelas oficiales para alimentar a la CND, y por las deficiencias comentadas sobre la ADM, en 1977 la Dirección de Danza apoyó la propuesta de la fracción de maestros de danza clásica de esta escuela, para abrir una carrera de ejecutantes de la especialidad. Surgió así la END Clásica, y dentro de todo un plan nacional, la Escuela Superior de Música y Danza "Carmen Romano de López Portillo" en Monterrey.

Uno de los aspectos que se le cuestionaron más frecuentemente al titular del Departamento de Danza fue el otorgamiento de recursos. Sobre los apoyos que recibían las compañías de danza contemporánea, el ingeniero dijo en 1978 que se habían incrementado

[118] Felipe Segura, "Salvador Vázquez Araujo", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 22, INBA, México, p. 92.
[119] Salvador Vázquez Araujo en Esmeralda Loyden, "Apoyará el INBA el desarrollo continuo de la danza contemporánea", *op. cit*.

de manera importante, pues "si antes se daban 20 pesos, ahora se aportan 150 de subsidios".

Reconocía que no bastaban, "pero hacemos lo que podemos". Para él, la obligación del INBA "como organismo del Estado" era "procurar el desarrollo de las artes, y para ello intentamos una programación coherente y continua en el desarrollo de la danza en general".

Aclaró que "el Estado no podrá auspiciar nunca a todos los grupos, así, indiscriminadamente", y que los apoyos del INBA se otorgaban a las compañías que tuvieran "los antecedentes más importantes", tomando en cuenta "la trayectoria de trabajo y la seriedad profesional"; no era posible "dispersar" los mínimos recursos de la institución.[120]

Sin embargo, era obvia la preferencia de la Dirección de Danza por el ballet, situación que denunciaron integrantes de varios grupos de danza contemporánea, como Expansión 7 y la fracción del Ballet Independiente encabezada por Raúl Flores Canelo, así como la ADM, cuyo proyecto académico apuntaba a esa especialidad. Todos ellos consideraron en su momento que Vázquez Araujo imponía sus criterios para definir los apoyos y no precisamente en función de trayectoria y profesionalismo, sino de acuerdo con la línea estética que seguían las compañías y escuelas.

Al respecto, y con motivo de la desintegración de Expansión 7 a mediados de 1977, Patricia Cardona escribió que existía una "feudalización de la danza clásica dentro del panorama oficial", pues desde años atrás ese sector "ha escogido al género clásico para su representación en la rama de la danza", debido quizá a la "seguridad estética" que daba el ballet, "donde la problemática coreográfica se resuelve a base de fórmulas técnicas y plásticas (como se ha dado en el país, sin visos de experimentación alguna por parte de los creadores nacionales), lo que ha atrofiado el crecimiento de este arte".

Cardona sostuvo que la Dirección de Danza atravesaba por una crisis debido a la separación que marcaba entre el arte dancístico y el contexto social: no reconocía que "la danza es un problema social y técnico y en función de eso debe establecerse una política danzaria". Por falta de apoyo "la inmensa mayoría" de los grupos de danza contemporánea del país habían desaparecido; era necesario que las instancias oficiales promovieran la coexistencia de los géneros clásico y contemporáneo ("el primero tiene hoy día una importancia exclusivamente técnica, salvo cuando hay investigación dentro del mismo, y el

[120] *Ibidem*.

segundo tiene una importancia técnica y social ya que es el producto de nuestra contemporaneidad”), y que protegieran a ambos “en términos presupuestales equitativos”.[121]

Como había hecho Eva Ruth Videgaray en su ponencia citada, numerosos cronistas, maestros y artistas (en especial de danza contemporánea) cuestionaron frecuentemente la profesión de Vázquez Araujo. A mediados de 1978 se publicó una agresiva nota firmada por Gilberto de Estrabau, donde decía que para el INBA la danza “podría ser oficio, desgracia, delirio, pero arte no es”, razón por la que se había nombrado como director del área a un ingeniero (“y para insistir en lo enterrado que está el pobre, el ingeniero es de minas”).

El cronista comentó que era inútil hacer chistes sobre el INBA, “ellos se los hacen solos”, porque “nada más un sentido de humor muy agudo o un cinismo acorazado pueden haber permitido que un Salvador Vázquez Araujo, ingeniero de minas, quien los únicos danzantes que había visto antes de 1977 eran si acaso los de La Villa” tuviera ese cargo. Responsabilizó de la “incongruencia” a Fernando Lozano, a quien atacó duramente porque utilizaba “el viejo truco de tratar de disimular su mediania rodeándose de gente aún más inferior”.

De Estrabau afirmó que en casi dos años del nuevo gobierno, lo que se había hecho en el área de música era “patético”, pero en la de danza no había nada; “sueldos de rajaes, cuentas de gastos onassianos, asistentes, asesores, secretarios y secretarias, pero no bailan un trompo”. Su diagnóstico: la danza estaba “yugulada” por “la mediocridad eunucoide y el chambismo criminal. Los bailarines y maestros de la vieja guardia pospuestos y despreciados. Nuevos bailarines dolorosamente inexistentes. Todo gracias a la Compañía Minera y Mercantil Lozano y Vázquez Araujo, S. A.”.[122]

Otra de las múltiples críticas provino de Elizabeth Pérez Liechti, quien en el sexenio anterior había elogiado reiteradamente la labor del ingeniero. En agosto de 1979 afirmó que la razón de la mediocridad en la que estaba estancada la CND era Vázquez Araujo, quien dirigía a sus integrantes “como si fuesen mineros y no bailarines profesionales”. Planteó

[121] Patricia Cardona, “Se atendieron sus peticiones y el grupo Expansión 7 continuará su trabajo”, en *El Día*, México, 30 de junio de 1977, p. 25.
[122] Gilberto de Estrabau, “INBA y Chalma. Entre ingenieros te veas”, en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 8 de agosto de 1978, p. 4.

que el camino era que la compañía oficial se consolidara como un equipo unido de trabajo que nulificara "estrellatos" e intereses individuales, y tomara en cuenta a todos (a diferencia de lo que hacía Vázquez Araujo, quien según la periodista, "no escucha a las personas"). El ataque al ingeniero por Pérez Liechti y su revista *Danza* venía desde ocasiones anteriores, pero había sido recibido "con el consabido disimulo que normalmente estilan burócratas que nada tienen que hacer en los departamentos que manejan". [123]

Aunadas a ataques y críticas, se expresaban otras opiniones, muy favorables, sobre la labor de Vázquez Araujo. Una de ellas, la de Susana Benavides, quien en 1977 sostuvo que el progreso de la compañía oficial se debía a la asesoría cubana y a que "ocupó su dirección un hombre que los ha apoyado entusiastamente".[124] O Sylvie Reynaud, quien le adjudicó "indiscutiblemente" al ingeniero el "auge" de la danza, y expresó que debía ser "un técnico" quien ocupara la dirección para que se tuviera un buen funcionamiento, pues

Los artistas, sobre todo los bailarines, no podemos desempeñar un trabajo como el de la dirección de la ADM [refiriéndose seguramente a la Dirección de Danza]. Somos muy apasionados, temperamentales y si somos de danza clásica, naturalmente daremos mayor impulso a esa manifestación olvidándonos de las otras ramas de la danza. Además si aquél no es nuestro amigo, no le daremos oportunidades. En fin, sólo una persona como el ingeniero puede adoptar una actitud parcial [*sic*] tan beneficiosa para la danza en México.[125]

Clara Carranco habló en 1980 de la "época de oro de la danza clásica" que se vivía en México, gracias al esfuerzo de los artistas y de los funcionarios que la apoyaban.[126] Felipe Segura, quien trabajó muy cerca de Vázquez Araujo en su posición de director artístico de la CND, en 1990 explicó que el ingeniero consideraba que todo bailarín era "un ser privilegiado" y "extremadamente delicado", al que se debía proteger y garantizar sus condiciones de trabajo. Además, Segura afirmó que los conocimientos del funcionario en materia dancística llegaron al grado de poder "supervisar cualquier obra del repertorio de la

[123] Elizabeth Pérez Liechti en Ricardo Castillo Mireles, "Flores Canelo y Descombey son creativos: Elizabeth Pérez L.", *op. cit*.
[124] "Afirma Susana Benavides. El progreso de la CND se debe al auxilio cubano", en *Excélsior*, México, 28 de septiembre de 1977, secc. C.
[125] Sylvie Reynaud en Irma Murillo, "Sylvie Reynaud realiza su sueño de interpretar *Fuego muerto*", en *El Sol de México*, México, 21 de agosto de 1977.
[126] María Elena Matadamas J., "„Tanto en México como en Cuba me siento como en una gran familia‟: la bailarina Clara Carranco", en *Novedades*, México, 11 de septiembre de 1980.

CND, puesto que asistía a todos los ensayos de salón, a los del escenario y a todas las funciones";[127] en suma, que su profesión no obstaculizó su labor dentro del INBA.

[127] Felipe Segura, "Salvador Vázquez Araujo", *op. cit.*, p. 92.

**IV. Festivales y temporadas oficiales**

**1. Festival Internacional Cervantino, "presupuesto ilimitado"**

**V Festival Internacional Cervantino 1977**

El primer Festival Internacional Cervantino (FIC) organizado en el nuevo sexenio se realizó en la ciudad de Guanajuato la última semana de abril y primera quincena de mayo de 1977; reunió a importantes compañías y solistas de las artes escénicas, que en muchos casos visitaron otras ciudades del país. Esa quinta edición del FIC tuvo mucho éxito, incluidas sus populares callejoneadas nocturnas; recibió la visita de Carmen Romano de López Portillo, precedida de gran expectación,[128] que inició la costumbre de que autoridades de los tres poderes federales asistieran a la inauguración y clausura.

Veinte años después de esa edición, Romano habló de su "maravilloso recuerdo" sobre éste, pues para ella había sido un "reto" convertirlo en "un festival mexicano que estuviera a la altura de otros festivales a nivel internacional", y ella logró que esa fiesta viviera su "época de oro".[129]

En 1977 se le dio mayor importancia al área de danza de la que había tenido en años anteriores. Se programó a un mayor número de participantes: el Ballet del Teatro de Bellas Artes (CND), el Ballet de los Cinco Continentes del BFM y la solista Pilar Rioja, por México; la compañía de Alwin Nikolais, que venía por tercera ocasión al FIC representando a Estados Unidos; la compañía de danza folclórica Anajnu Kan ("Estamos aquí") de Israel, con 120 cantantes, bailarines y músicos; el Ballet Folklórico Maramuresul de Rumania, que también se presentó en la ciudad de México; el Ballet Stagium de Brasil, dirigido por Decio Otero y Márika Gidali, el cual había causado "sensación en el III FIC"; Danza Nacional de Cuba con obras contemporáneas que impactaron a los espectadores,[130] y el grupo Tierra Negra de Costa Rica.[131]

En su primera participación en el V FIC, la compañía oficial del INBA llevaba el nombre de CND y fue todo un acontecimiento, porque presentó *Giselle* con la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso y el primer bailarín Jorge Esquivel en los papeles

[128] Imelda Tinoco, "Unión de Cuba con los demás pueblos, por medio de la danza", en *Excélsior*, México, 3 de mayo de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[129] Carmen Romano en Antonio Bertrán, "Carmen Romano. Una mujer de muchos pianos", *op. cit*.
[130] "Extraordinarias actividades serán presentadas durante el V Festival Internacional Cervantino", en *Novedades*, México, 21 de abril de 1977.
[131] *Treinta Festival Internacional Cervantino*, CONACULTA-FIC-Gobierno de Guanajuato, México, 2002, p. 229.

protagónicos, además de que Fernando Lozano dirigió la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. Otros integrantes del Ballet Nacional de Cuba que actuaron en Guanajuato como artistas huésped de la compañía mexicana fueron el primer bailarín Lázaro Carreño y los solistas Pablo Moré y Francisco Salgado.

Con el nombre de Ballet Teatro de Bellas Artes la compañía dio otra función el 1 de mayo en la Plaza de la Alhóndiga de Granaditas, ante siete mil asistentes, con el programa *Las sílfides*, *Pas de deux classique* (c. Víctor Gsovski, m. Daniel Auber) y *La fille mal gardée*.[132] Los créditos de la compañía incluían a su director general Salvador Vázquez Araujo y la comisión artística formada por Nellie Happee, Felipe Segura, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Jorge Cano. Los primeros bailarines eran Urdapilleta, Benavides, Cano, Francisco Araiza y Martha Pimentel; los primeros solistas, Jacqueline Fuller, Elena Carter, Joe (Joseph) Wyatt y Aurelio García; los segundos solistas, Diane Gaddy, Claudia Trueba, Giselle Colás, Carmen Olvera, Maclovia Carrión, Héctor Salcedo y Sergio Vicencio; las corifeos, Laura Echevarría, Cecilia Zárate, Jacqueline Farina y Carmen Alvarado; el cuerpo de baile, Diana Angelini, Ana Bernal, Mafalda Cintrón, Beatriz Correa, Cynthia Couttulenc, Alicia Fernández, Adriana García, Patricia Gómez, Mercedes Limón, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Vilma Rainero, Patricia Romero, Martha Sepúlveda, Coral Zayas, Abimael Aguilar, Alan Chaffin, Juan Mejía, César Gómez, Ricardo Rincón, Raúl Santillán, Atalfa Suárez y Guillermo Valdez, y las suplentes, Sandra Ayala, Beatriz Juárez y Marcela López.

Los maestros titulares eran Susana Benavides, Jorge Cano, Nellie Happee, Elsa Recagno, Felipe Segura y Laura Urdapilleta; el *regisserato* a cargo de Francisco Serrano, Claudia Trueba y Cecilia Zárate; el director de escena, Juan González Amador; guardarropía de Carmen Rascón; asistente general, Juan Manuel Cobos; pianistas, Juan González Amador, Juan Carlos Barrera y Eduardo Ceceña, y coordinación musical, Luis Rivero y Manuel Maldonado.[133]

[132] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, V Festival Internacional Cervantino, Plaza de la Alhóndiga, Guanajuato, 1 de mayo de 1977.
[133] Programa de mano de *Giselle*, Ballet del Teatro de Bellas Artes, V Festival Internacional Cervantino, Teatro Juárez, Guanajuato, 30 de abril de 1977.

También el 1 de mayo, pero en el Teatro Juárez, Pilar Rioja presentó *Mística y erótica del barroco*; el día 2 le tocó el turno al Ballet Stagium, mientras que en la Plaza de la Alhóndiga actuó el Ballet de los Cinco Continentes.[134]

Según José Luis Colín, el V FIC fue un éxito y el Ballet Stagium, muy bien recibido con *Desincronía*, *Quebrantamiento* (m. Ayrton Escobar, dir. teatral Ademar Guerra), *Las tierras de Bembira* (m. Geraldo de Vandre) y *Bamboleo* (m. Nelson González). La primera era una obra contemporánea sobre la enajenación del ser humano; *Quebrantamiento* (cuya traducción debía ser "navaja en la cara") estaba basada en la obra original del dramaturgo Linius Marcos y giraba en torno de tres personajes del "bajo mundo" (*gigoló*, prostituta y homosexual); *Las tierras de Bembira* tocaba el tema de los conflictos sociales dejando un aliento de esperanza, y *Bamboleo*, con música de samba, daba una visión satírica del subdesarrollo cultural y "las concesiones que debe hacer un artista de los países latinoamericanos para sobrevivir y seguir creando".

Sobre la "vanguardia integral", como llamó al Nikolais Dance Theatre, Colín apuntó que sus obras sólo podían calificarse de "ensoñadoras, metafísicas, mágicas, atemporales"; combinaban los elementos abstractos de tiempo, sonido, luz, color, forma y movimiento, para lograr una "comunión caleidoscópica".[135]

El mismo mayo se presentó Danza Nacional de Cuba en el Teatro Principal, y el día 15 en la Plaza de la Alhóndiga con *Sulkari*, *Okantomi*, *Elaboración técnica* y *Panorama de la danza y la música cubanas*. Sus setenta integrantes, dirigidos por Daniel Escudero, según Imelda Tinoco, dieron una "muestra espléndida de sensibilidad, arrogancia, ritmo y gusto estético". *Sulkari* era una "exaltación a la fecundidad y fertilidad" con evidentes antecedentes africanos y uso de movimientos "sensuales y difíciles". *Okantomi* era una danza de "valores estéticos y expresivos de alta calidad" que se refería al antagonismo femenino-masculino con "virilidad y sentido plástico". En *Elaboración técnica* se mostraba la escuela de danza cubana contemporánea con música, y en *Panorama*... se hacía un recorrido histórico de la danza desde la colonia española hasta la actualidad.

---

[134] Imelda Tinoco, "Unión de Cuba con los demás pueblos, por medio de la danza", *op. cit.*

[135] José Luis Colín, "Sorprendente resultó este año el Festival Cervantino", en *El Sol de León*, León, 15 de mayo de 1977.

Después llegó al FIC el Ballet Folklórico Maramuresul de Rumania con su espectáculo de gran “colorido”; bailaron con “coraje y entusiasmo” e hicieron gala de “energía y uniformidad estética”.[136]

Otros espectáculos del V FIC fueron la Pantomima Tomaszewski Wrocklaw de Polonia y Danza Pantomima Kokusai de Japón, que después actuaron en el PBA en la ciudad de México.

**VI Festival Internacional Cervantino 1978**

El VI Festival Internacional Cervantino también tuvo lugar en abril y mayo de 1978. Desde la Presidencia de la República se le dio carácter legal mediante un decreto y se nombró presidenta del Comité Organizador a la “melómana confesa” Carmen Romano.[137] Ésta invitó a Héctor Vasconcelos como su director, quien permanecería en el cargo hasta 1982, y logró darle un gran impulso, apoyado en el presupuesto que en su momento se consideró “ilimitado”. Sobre este aspecto, Vasconcelos ha aclarado que desde el sexenio anterior el FIC ya tenía apoyos importantes y que “se ha exagerado muchísimo” sobre los gastos hechos durante su gestión, hasta darse la impresión de que “teníamos un cheque en blanco”, lo cual ha negado.[138]

Tanto Vasconcelos como Luis Santibáñez, encargado del área de Turismo en Guanajuato, dijeron en 1978 que el Festival representaba ingresos para la entidad. El primero afirmó que con el FIC la ciudad de Guanajuato se convertiría en un centro turístico internacional, como sucedía con el Festival de Cannes; el segundo calculó que llegarían a la ciudad cien mil personas, que erogarían cerca de quinientos pesos diarios cada una.

En el VI FIC Carmen Romano se encargó de hacer la declaratoria inaugural, acompañada del gobernador de Guanajuato, Luis Humberto Ducoing. En la programación se incluyeron mayoritariamente actividades de teatro y música, además de danza, folclor, cine, conferencias y exposiciones. De danza participaron el Ballet de Houston, dirigido por Ben Stevenson, que se presentó en el Teatro Juárez el 28 y 29 abril, con “la legendaria

---

[136] Imelda Tinoco, “Danza de Cuba, una muestra de sensibilidad y ritmo”, en *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1977.

[137] Sergio Raúl López, “Arranca Festival Internacional Cervantino. Crece su autonomía en cada sexenio”, en *Reforma*, México, 9 de octubre de 2002, p. 1-C.

[138] Héctor Vasconcelos en *ibid*.

bailarina que baila lo mismo para Pinochet que para el socialismo" Margot Fonteyn, en el *pas de deux* de *Romeo y Julieta*.[139]

Manuel Blanco escribió que así Fonteyn hubiera agotado localidades, "la famosa bailarina inglesa no conmueve ni a los espectadores de las primeras filas"; el aplauso que se le había dado era "otra cosa", pues ese público "complaciente y esnobista se conmociona y aplaude a rabiar porque considera que eso es *chic* y está bien".[140]

Además estuvieron en el Teatro Juárez el Ballet de la Ópera de Armenia de la URSS, el Ballet Bat-Dor de Israel, el Ballet Arabesc de Bulgaria y la Compañía de Danza de Louis Falco. En el Teatro Principal actuó Pilar Rioja el 10 y 11 de mayo. En la Plaza de la Alhóndiga, el Coro Polifónico del BFM el 30 de abril; el BFM los días 1, 2, 8 y 9 de mayo; el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba del 10 al 12; la Compañía de Manuela Vargas de España los días 13 y 14, y el Conjunto Folklórico Ritmos de Panamá. La mayoría de estas compañías viajó a la ciudad de México para presentarse en diversos foros del INBA y el DDF.[141]

Con motivo de la sexta edición del FIC se habló sobre la necesidad de dar continuidad a los proyectos para conformar una tradición artística, pues sexenalmente las instituciones de ese campo nacían y morían. Se afirmaba que ese año el Festival había pasado de la vanguardia a la retaguardia por el tipo de programación, decidida en función del "gusto artístico o estético de quienes lo dirigen", que habían "desvirtuado" la idea original del FIC: retomar el teatro y homenajear a Cervantes. En el Festival de 1978 se habían incluido espectáculos "clásicos o barrocos que no aportan nada nuevo y se olvidan muchas manifestaciones vanguardistas que además de informar y cultivar al público, venían a aportar nuevas ideas a nuestros artistas" del teatro. Se criticaba el excesivo número de conciertos de música, teatro de "regular factura" y compañías de danza de "escasa o menos que mediana calidad". También se cuestionaba el supuesto carácter "social" del Festival,

---

139 Hortensia Moreno, "VI Festival Internacional Cervantino", en *La Semana de Bellas Artes* núm. 23, Dirección de Literatura, INBA, México, 10 de mayo de 1978.

140 Manuel Blanco, "¿Festival Internacional de Danza?", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 4 de junio de 1978, p. 11.

141 Los espectáculos que se presentaron en mayo en la ciudad de México fueron el Ballet de la Ópera de Armenia de la URSS en el PBA; el Ballet Arabesc de Bulgaria en el PBA y el Teatro de la Ciudad; el Ballet Bat-Dor de Israel en el PBA, el Teatro de la Ciudad y el Auditorio Nacional; la Compañía de Louis Falco de Estados Unidos en el Auditorio Nacional; el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba en el Auditorio Nacional, y el Ballet Folklórico de Panamá en el Teatro de la Ciudad.

pues los espectáculos gratuitos eran los de costumbre (grupos folclóricos); al resto, sólo un público con recursos tenía acceso.

Ya que "la cultura no reditúa en ningún país del mundo", como lo había expresado Vasconcelos, el cronista aceptaba que el Festival no trajera ganancias, pero no que sólo tuviera pérdidas, lo que sucedía porque las compañías invitadas (ninguna de "primera línea") no se ajustaban a "un presupuesto determinado" y exigían grandes inversiones en su traslado, alojamiento y manutención en Guanajuato. El cronista decía que Vasconcelos había reconocido la "desigualdad" en el programa. Aunque sí había figuras de "primerísima" en la nómina, pero éstas, a decir del cronista, "hace mucho que viven de pasadas glorias" (como Margot Fonteyn, Nuria Espert e Irma González). La solución, decía, era regresar al propósito inicial del Festival y a la programación (menos extensa y más atractiva) de espectáculos vanguardistas de calidad.

Sobre los grupos de danza participantes, el cronista calificó al Ballet de Houston de "bastante inexperto"; al Ballet de la Ópera de Armenia, "regular"; *El lago de los cisnes*, *démodé*, y al BFM, como capaz de triunfar "donde se presente".[142]

Por su parte, Angelina Camargo escribió que "la esperanza para los aficionados de la danza" era Margot Fonteyn, "pero nada pasó". Le siguieron las compañías de Armenia y de Bulgaria, pero "tampoco fueron lo esperado", hasta que le tocó el turno a la de Louis Falco, que "con su frescura y vitalidad" dio nuevos ánimos a "los frustrados espectadores del Festival".

Ese grupo estadounidense presentó con "técnica e imaginación" *Héroe* (m. Frank Tusa, Badel Roy, Raha Shottam, decorado y vest. William Katz, iluminac. Richard Nelson) y *Zarpa de tigre* (m. Michael Kamen, decorado y vest. Marisol y Katz, iluminac. Nelson), ambas de Falco, y *Costera* (m. Jean Michel Jarre, iluminac. Nelson) del mexicano Juan Antonio Rodea, director asociado del grupo. Éste había afirmado que la danza contemporánea tenía más adeptos que la clásica porque era "más accesible".[143]

Otra opinión favorable sobre la compañía de Falco subrayó que ésta se arriesgaba a todo; que *Zarpa de tigre* requería intérpretes que actuaran el papel de "pantalones" y los

---

[142] "Muchos espectáculos, muchos, pero menor calidad que antes", en suplemento dominical *Magazine* de *Excélsior*, México, 7 de mayo de 1978.
[143] Angelina Camargo, "La compañía de Louis Falco inyectó nuevos ánimos a los espectadores del Cervantino", en *Excélsior*, México, 10 de mayo de 1978.

habían tomado de los estudiantes, bailarines y edecanes locales, con quienes ensayaron dos horas y luego los presentaron al público.[144]

El Ballet del Teatro de Bellas Artes también participó en el VI FIC, pero bailando en la ópera *Orfeo* de Gluck. El estreno fue una "frustración para los espectadores" a pesar de la "fastuosa producción" del INBA y el Instituto Cultural Helénico, de contar con "buenas voces" y de la dirección de Fernando Lozano en la Orquesta Sinfónica del INBA. La coreografía era de Felipe Segura; tenía calidad pero los bailarines habían cometido fallas, y debido a la falta de espacio y al exceso de ejecutantes, "no lució la actuación de Joe Wyatt" en *El ballet de las furias*. El vestuario, realizado con la asesoría de Pablo de Ballester, director del Instituto Helénico, era incoherente y no recreaba el ambiente griego. El resultado fue que parte del público se retiró del teatro antes de concluida la función.[145]

**VII Festival Internacional Cervantino 1979**

En abril y mayo de 1979 se llevó a cabo la séptima edición del FIC, con la participación en el área de danza de artistas de México, la India, Estados Unidos, Rumania y España.

De México se presentaron el BFM, su Coro Polifónico, el Ballet Independiente comandado por Gladiola Orozco y Michel Descombey y la CND. Ésta tuvo dos funciones; la primera en el Teatro Juárez con *El lago de los cisnes*, *Grand pas classique*, *La casa de Bernarda Alba* (en la que actuó Ana Mérida) y *Suite de jazz* (c. Carlos López, m. Claude Bolling). La segunda en la Plaza de la Alhóndiga con *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*.[146]

Ricardo Castillo Mireles escribió que *Lago* no tuvo aceptación del público, aunque el programa fue mejorando hasta cerrar con la obra *Suite de jazz*, "mezcla de danza clásica y música moderna" interpretada en vivo por Juan José Calatayud, cuyo grupo de jazz se había llevado "la ovación de la noche". Según el cronista, era evidente la "falta de personalidad nacionalista" de la CND, pues no representaba ni los valores culturales ni la "esencia" de la danza mexicana; la técnica le había llegado del exterior, pero "ahora sólo

[144] "Éxito en el Cervantino de Louis Falco", en *Excélsior*, México, 10 de mayo de 1978.
[145] Angelina Camargo, "Frustró al público del Cervantino el estreno de la ópera *Orfeo*", en *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1978.
[146] Angelina Camargo, "Interpretó a Bernarda Alba, en el Teatro Juárez. Ana Mérida actuó con la CND, después de 18 años de retiro", en *Excélsior*, México, 18 de mayo de 1979.

les falta a nuestros coreógrafos sacudirse el polvo, crear algo que nos refleje como nación".[147]

De la India se presentó Sonai Mansingh, exponente de los estilos Odissi y el Bharatnatyam, y cinco artistas más, gracias al auspicio de la UNAM, El Colegio de México, el ISSSTE y el Consejo Indio de Relaciones Culturales de la embajada de la India en México.[148]

De España llegó el Ballet Nacional de España, dirigido por Antonio Gades con colaboración de los bailarines Antonio Ruiz, Pilar López y Mariemma. Su participación en el FIC era la "prueba de fuego" de este grupo de sesenta integrantes formado en 1978, con las obras *Paso a cuatro* (m. Pablo Sorozábal) y *Fantasía galaica* (m. Ernesto Halffter) de Ruiz; *Concierto de Aranjuez* (m. Joaquín Rodrigo) de Pilar López, *Danzas vascas* (m. Jesús Guridi) de Mariemma y *Bodas de sangre* de Gades.[149]

De Rumania se presentó el Ballet Rumano Contemporáneo (su nombre oficial era Teatro Estatal de Opereta de Bucarest), bajo la dirección artística de George Zaharescu, que dio funciones dentro del FIC en Guanajuato, Monterrey, Saltillo y ciudad de México.[150]

De Canadá, el 14 y 15 de mayo el Royal Winnipeg Ballet actuó en el Teatro Juárez con 26 bailarines, su "versátil repertorio" y su "énfasis en los trabajos de investigación con la sólida base en el ballet clásico".[151] Castillo Mireles escribió que la compañía sorprendió al presentar *Pas d'action* (c. y guión Brian MacDonald), una sátira contra el ballet y las "coreografías panfletarias socialistas que han predominado en países comunistas en el presente siglo". De "gran impacto" fue *Adagietto* (c. Óscar Araiz, m. Mahler), "un hermoso dúo" de danza contemporánea de precisión y "con un sentido estético puramente definido". Las otras dos obras no fueron tan bien recibidas: *Grand pas Espagnol* (c. Benjamín Harkarvy), que tenía "el raro estilo ruso-español del siglo XIX", según el propio coreógrafo, y *Sebastián*, sobre un esclavo moro enamorado de una cortesana. Para el cronista, esta compañía dejó "una impresión mixta"; tenía nivel profesional pero su

[147] Ricardo Castillo Mireles, "Gran ovación al Conjunto de Jazz en el VII Festival Cervantino", en *Excélsior*, México, 19 de mayo de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[148] Gosi Suárez, "Máxima exponente del Odissi y el Bharatnatyam de India", en *Excélsior*, México, 27 de abril de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[149] "Viene el Ballet Nacional de España", en *Excélsior*, México, 14 de febrero de 1979.
[150] Eduardo Camacho, "Finalizará aquí su gira el Ballet Rumano Contemporáneo; viajará a Centro y Sudamérica", en *Excélsior*, México, 10 de mayo de 1979.
[151] G. Appendini, "Los días 14 y 15 actuará el Ballet de Canadá", en *Excélsior*, México, 11 de mayo de 1979, pp. 1-B y 4-B.

repertorio era "demasiado parchado como para crear una imagen coherente de lo que puede ser un concierto de danza".[152]

De Estados Unidos acudieron al VII FIC el Nikolais Dance Theatre, un viejo conocido, y el Robert Joffrey Ballet con sus 48 bailarines, con la pretensión de "representar la realidad" de su país [153] y la inclusión de obras de gran importancia: *Rodeo* de Agnes de Mille; *La pavana del Moro* de José Limón, que "brilló" en Guanajuato; *La mesa verde* de Kurt Jooss, considerada "el plato fuerte" de la compañía, y *Suite Saint-Saëns* y *Trinity*, del más cercano colaborador de Joffrey desde 1956, el coreógrafo Gerald Arpino.[154]

Además, en esta edición participaron la compañía Danza-Teatro de Susan Buirge, proveniente de Francia, y el Ballet Folklórico Perú Negro, del país sudamericano.[155]

**VIII Festival Internacional Cervantino 1980**

En marzo de 1980 Héctor Vasconcelos dio a conocer en la residencia oficial de Los Pinos, ante Carmen Romano, parte del gabinete presidencial y el gobernador de Guanajuato Enrique Velasco Ibarra, la programación del VIII Festival Internacional Cervantino, que se desarrolló del 26 de abril al 18 de mayo en la ciudad de Guanajuato. Los participantes eran 55 grupos artísticos de 24 países: dos compañías de ópera, trece de teatro, doce de danza, cinco orquestas, dos coros, dos cuartetos, once solistas y un trío, los cuales darían 158 funciones en la ciudad sede. Además habría conferencias, exposiciones y un ciclo de cine, y por primera vez, en el marco del FIC se entregaría el Premio Ollin Yoliztli de literatura, cuyo ganador recibiría un millón de pesos.

El director del FIC afirmó que éste se había convertido en el festival más importante del Continente Americano, por lo que había ganado reputación entre los artistas europeos y se facilitaban las contrataciones (aunque no se logró la del Nederlands Dans Theater).[156] Gracias a ello había sido posible, entre otros, la "superproducción" del programa *La era*

[152] Ricardo Castillo Mireles, "El Ballet de Winnipeg sorprendió con su espectáculo de danza chusca", en *Excélsior*, México, 17 de mayo de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[153] "Actuará hoy en Guanajuato el Ballet Joffrey de Estados Unidos", en *Excélsior*, México, 7 de mayo de 1979, p. 8-E.
[154] "El ballet rumano en la Alhóndiga", en *Excélsior*, México, mayo de 1979.
[155] *Treinta Festival Internacional Cervantino*, *op. cit*., p. 229.
[156] Castillo Mireles comentó que luego del aclamado triunfo del Nederlands Dans Theater en Nueva York en septiembre de 1979, el FIC trató de contratarlo para su octava edición, pero no fue posible por la cercanía de las fechas; en Ricardo Castillo Mireles, "La era romántica es un espectáculo único en el mundo: el productor Wishy", en *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1980.

*romántica*, "el acontecimiento" del VIII FIC, que reunió a las "cuatro mejores bailarinas del mundo": Alicia Alonso del Ballet Nacional de Cuba, Carla Fracci de La Scala de Milán (en esos momentos, primera figura del American Ballet Theatre), Ghislaine Thesmar del Ballet de la Ópera de París, y Eva Evdokimova del Ballet de la Ópera de Berlín y del London Festival Ballet; ejecutaron el *Pas de quatre* y otras obras del periodo romántico del ballet.

Héctor Vasconcelos también anunció que ese año el FIC tendría una "difusión masiva", porque 26 de sus actividades serían transmitidas por televisión y los participantes visitarían 17 ciudades del país, en donde darían 101 funciones. Además, se pretendía construir a las afueras de la ciudad en Guanajuato un nuevo teatro, de 1,800 butacas, y un centro de convenciones. Asimismo, se refirió a la incidencia del FIC en la vida económica y turística de la entidad, y al esfuerzo continuo por construir nuevos hoteles para albergar a los visitantes.[157]

La programación de danza de 1980 efectivamente demostró el peso artístico y el apoyo financiero del Festival. Fue inaugurado por Carmen Romano en el Teatro Juárez ante el presidente López Portillo.

En ese foro, el 6 y 7 de mayo actuó el Ballet Nacional de Cuba con dos programas. En el primero el exigente público asistente al FIC les negó el aplauso a los bailarines Loipa Araujo y Fernando Jhones. Ricardo Castillo Mireles escribió que no había nada más "extraño" que ver que "una bailarina sienta que ha bailado de una manera sensacional y luego espere el aplauso del público y de repente haya silencio en la sala"; sin embargo, afirmaba el cronista, el público tenía razón, porque ambos bailarines habían lucido "muy por debajo del nivel que se esperaba de ellos". La función "se compuso", informó, con la siguiente obra, *Festival de las flores de Cenzano*, aunque "el número era flojo". Luego Hilda Rivero bailó con música de Víctor Jara, la canción *Te recuerdo Amanda*, y "aunque sutil y muy femenina, todo el número se antojó romanticón y cursi". Después, *Muñecos* de Alberto Méndez (m. Rembert Egues, diseños Salvador Hernández), bailado por Mirta García y Francisco Salgado, cuyo tema era "muy raído" y lo mejor fue "no tanto los pasos de la danza, sino el trabajo histriónico que hacen los bailarines". En otra obra, *Eran-eran*,

[157] Ricardo Castillo Mireles, "Planes y programación para el VIII Festival Cervantino, expuestos ante la sra. López Portillo", en *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1980, pp. 1-B y 3-B, y Fernando de Ita, "55 grupos artísticos de 24 países en el 8 Festival Internacional Cervantino", en *Unomásuno*, México, abril de 1980.

"interesante coreografía" de Gustavo Herrera, se mostraron innovaciones al ballet y se hizo referencia a "los rituales cotidianos del pueblo cubano". Después de un "número cómico", la compañía presentó *Prólogo para una tragedia* de Brian MacDonald (primera parte de *Otelo*, m. Bach); después de ver *La pavana del Moro*, sugirió Castillo Mireles, era mejor no prolongar la obra.

En síntesis, según el cronista la primera función del Ballet Nacional de Cuba fue "mixta en cuanto a recepción", pero en términos generales confirmó su reputación de "mejor compañía de danza clásica de Latinoamérica".[158]

El segundo programa que presentó el grupo cubano fue "mucho más nivelado" e incluyó sólo obras de danza clásica, "sin mezclar experimentos de danza moderna como el día anterior y los resultados fueron mucho mejores". Bailaron *Las sílfides*, que aunque muy conocida, "sigue siendo un bello trabajo coreográfico"; *Bodas de sangre* de Antonio Gades (estrenada el año anterior también en el FIC), "bella e impresionante" y, comparada con la versión del Ballet Nacional de España, ésta tenía mayor nivel que la de los cubanos. *Rara avis* de Alberto Méndez, "lo más excitante del programa", confirmó su lugar como "el coreógrafo más brillante de la isla", y el *Pas de deux* de *El lago de los cisnes* con Alicia Alonso y Jorge Esquivel suscitó un comentario que ya se popularizaba en el mundo de la danza: "con todo respeto, se antoja a estas alturas que Alicia Alonso es una pieza de museo, comparada con la vitalidad de la compañía que ella ha creado. Sigue siendo una gran bailarina con un par de piernas maravillosas y, de hecho, esperamos que nunca deje de bailar".[159]

Otra compañía de danza clásica que participó en el VIII FIC fue el Ballet Nacional de Canadá, que presentó *Serenata*, *La consagración de la primavera* (c. Constantin Patsalas, m. Stravinski) y *Elite Syncopations* (c. Kenneth MacMillan, m. Scott Joplin y Scott Hayden).[160]

También de esa especialidad se presentó en el Teatro Juárez el 14 y 15 de mayo el Ballet Internacional de Caracas, cuyos 22 bailarines provenían de ocho diferentes países, como Canadá e Israel. La dirección estaba a cargo de Vicente Nebrada; su repertorio

---

[158] Ricardo Castillo Mireles, "120 millones dejó el turismo, del 1º al 5", en *Excélsior*, México, 8 de mayo de 1980.
[159] "Festival Internacional Cervantino", en *Excélsior*, México, 9 de mayo de 1980.
[160] "Actuará el Ballet de Canadá en México", en *Novedades*, México, mayo de 1980.

incluía música folclórica y rock, que llamó la atención de los cronistas.[161] Uno de ellos afirmó que en su primer programa la compañía venezolana dio "gato por liebre", pues a pesar de tener buenos bailarines, en comparación con los del Ballet Nacional de Cuba o el Ballet Nacional de México, no lograban el mismo "rigor y personalidad", sólo bailaban por "autocomplacencia" y para "despertar admiración".

En la obra *En estudios* (c. Nebrada, m. Villa-Lobos, vest. María Puig, iluminac. Tony Tucci), en un primer momento la compañía venezolana aparentó dominar "con imaginación y limpieza el lenguaje del cuerpo", pero después reveló su "verdadera dimensión": "superficialidad y amaneramiento en la forma física, estrechez en su código dancístico. Lugares comunes en sus giros, inspirados en la comedia musical gringa. En suma, un espíritu dedicado más a la facha que al contenido". En *Percusión para seis hombres* (c. Nebrada, m. Lee Gursat) los bailarines "mostraron su capacidad para hacer ejercicios calistécnicos" y el público "se fue con la finta". En *Carmina Burana* la música les "vino grande", pues "no es lo mismo imitar sofisticadamente a Gene Kelly, que hacer, de verdad, una creación de la creación misma".[162]

Otro cronista escribió que el segundo programa del Ballet Internacional de Caracas, con obras de Alvin Ailey y Nebrada, fue superior al anterior.[163]

De danza contemporánea, el 12 y 13 de mayo actuó en el Teatro Juárez el Nikolais Dance Theatre; parte del público, aburrido, abandonó la sala. Los periodistas preguntaron a Nikolais su opinión al respecto y él respondió que "el artista aún hoy tiene que hablar con los dioses, y no importa qué idioma use, debe comunicarse con ellos". Insistentes, quisieron saber por qué no reducía la duración de sus obras; el coreógrafo contestó que las había presentado en todo el mundo y nunca había tenido ese problema, y que era su "privilegio" montar lo que deseara, así como el del público era quedarse o no a ver su trabajo.[164]

Según un cronista, tanto Nikolais como la danza contemporánea en general se prestaban a muchas interpretaciones y producían dos tipos de reacciones: "o es totalmente adorada o totalmente odiada". La compañía de Nikolais tenía un repertorio de "bailes raros

[161] "Entre lo clásico y lo moderno el Ballet Internacional de Caracas estará en Guanajuato", en *Novedades*, México, 5 de mayo de 1980.
[162] "Espléndida actuación del Ballet de Caracas en el Festival Cervantino", en *Unomásuno*, México, 13 de mayo de 1980.
[163] "Los espectáculos de buen éxito en el 8 Festival Cervantino", en *Excélsior*, México, 19 de mayo de 1980.
[164] Ricardo Castillo Mireles, "Aburrió al público guanajuatense el espectáculo de Alwin Nikolais", en *Excélsior*, México, 14 de mayo de 1980.

que han impresionado a públicos de todo el mundo"; sin embargo, viendo su abstracción el cronista se preguntaba qué significados tenían las obras, "¿es esto danza o una simple tontería?".[165]

A pesar de lo anterior y de la reacción de los espectadores, Alain Derbez comentó que la obra de Nikolais era de "excelente factura" y que el artista sabía "perfectamente lo que quiere y cómo conducirnos hacia sus fines. Los juegos visuales, los movimientos apenas señalados, los cambios bruscos, la variedad de elementos que entran en juego, completan una coreografía excelente". Además, la proyección de imágenes introducía a un "universo de topólogos",[166] que sin duda no fue apreciado por el público del VIII FIC.

Por su parte, Alberto Dallal abordó la visión total del espectáculo de Nikolais, que incluía lo visual, cinético, auditivo, escultórico y técnico, e incorporaba al bailarín como un elemento más en las obras. Escribió que la compañía había suscitado reflexiones en el VIII FIC por sus características, y que su arte "nos hace padecer un desafío: entender que en el sentido de sus realizaciones incluye una hipótesis combinatoria; también los movimientos que aún no conocemos *son* danza". Añadió que las obras presentadas no impedían a los bailarines mostrar sus destrezas; ejemplificó con Lynn Levine, quien podía manejar "extraordinariamente puntos y situaciones fundamentales de las danzas tradicionales". La bailarina, además de ser precisa, "conoce a la perfección el procedimiento para romper, mediante el movimiento biológico, la carga o tensión „humana" y transformarla en una expresión netamente supraestructural, por así decirlo, civilizada".[167]

Los grupos folclóricos también estuvieron presentes. El primero de ellos fue el Conjunto Dimitrovec de Checoslovaquia, dirigido por Milán Jesko, que por primera vez viajaba a este continente y tuvo gran éxito actuando en la Alhóndiga de Granaditas ante más de doce mil personas. Los días 8 y 9 de mayo actuó en el mismo foro y ante un lleno total el grupo representante de España, el Ballet Gallego, con sus sesenta elementos y dirigido por Manuel Rey de Viana. Su repertorio se componía de bailes de las regiones ibéricas: un cronista escribió que era semejante a lo que presentaban los clubes españoles de México en sus festivales anuales; sin embargo, sus danzas eran "auténticas" y el público

---

[165] "Los espectáculos de buen éxito en el 8 Festival Cervantino", *op. cit.*
[166] Alain Derbez, "El Nikolais en el Cervantino", en *Unomásuno*, México, 14 de mayo de 1980.
[167] Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1983, pp. 193-194.

gozaba el espectáculo con la "condición de que no sea demasiado exigente".[168] El tercer grupo internacional de la especialidad fue el Ballet Nacional Folklórico de Hungría, con 150 integrantes entre cantantes, músicos y bailarines de "primera línea", dirigido por Dezso Létaj, cuyo trabajo permitió al público comparar y reconocer que el húngaro sí era un grupo profesional, no así el español, formado por estudiantes.[169]

Otras dos compañías internacionales que estuvieron en el VIII FIC fueron el Ballet de París, de Francia, y el Stanislaw Skrowaczewski, de Polonia.[170]

Debido a la cantidad de compañías que se presentaban en la Alhóndiga de Granaditas, dijo un cronista que el público ya era experto en danza y música folclóricas, pues las ocho ediciones del FIC habían despertado "la sensibilidad y el conocimiento de parte de la población". En ese foro popular, había una gran afluencia de personas con "palcos a perpetuidad", según un espectador, para quien "ya que el gobierno hace estos festejos con el dinero del pueblo, lo menos que podemos hacer es venir a desquitar nuestros impuestos".[171]

México estuvo representado en el VIII FIC por Pilar Rioja y su compañía de diez bailarines, acompañados por los músicos Doris Schack al piano, Hugo Elizondo en la guitarra, la cantante Berta Esther y el cantaor Chiquito de Triana. El espectáculo incluía, entre otras, *Sonata en do sostenido menor* de Soler, *Movimiento perpetuo* de Paganini, *Zorongo* de Lorca, *Danza del fuego* de Falla, *Seguidillas murcianas* de Min Culmell y *Anda jale* de Lorca.[172]

Los grupos folclóricos mexicanos participantes en el VIII FIC fueron el Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara dirigido por Rafael Zamarripa; el Ballet de las Américas, por Norma López, y el Ballet Folklórico de México, por Amalia Hernández.[173]

---

[168] José Antonio Fernández C., "Vistosas danzas de un Ballet Gallego en Guanajuato", en *Novedades*, México, 6 de mayo de 1980.
[169] Luis Bruno Ruiz, "En el Cervantino, el Ballet de las Américas", en *Excélsior*, México, 8 de mayo de 1980.
[170] *Treinta Festival Internacional Cervantino*, *op. cit*., p. 229.
[171] "Más de 12 mil personas se reunieron en la Alhóndiga de Granaditas para escuchar el folclor checoslovaco", en *Novedades*, México, 29 de abril de 1980.
[172] "Pilar Rioja se presenta en el Festival Cervantino", en *Novedades*, México, 26 de abril de 1980.
[173] "El BFM convive con el pueblo", en *Novedades*, México, 4 de mayo de 1980. Como parte de las anécdotas de ese Festival, Amalia Hernández protagonizó una escena que fue difundida por los diarios. Al acompañar a "su protegido" Facundo Cabral en una conferencia de prensa, luego de que el cantante argentino había actuado en el FIC en Guanajuato acompañado del Coro Polifónico del BFM, un periodista argentino le dijo que sus canciones no mostraban "compromiso con los intereses de los pueblos oprimidos". Cabral respondió con evasivas y Hernández, "gritando incoherentemente, jaloneó al cantante al grito de „Vámonos Facundo". Y

El otro grupo mexicano fue el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo, que tuvo un "recibimiento caluroso y cordial" y llenó el Teatro Juárez, luego de cuatro años de ausencia del FIC.[174] Según un cronista, Bravo declaró en una conferencia de prensa que Amalia Hernández estaba "equivocada en sus conceptos de la danza y el falso folclor que practica",[175] seguramente ante preguntas hechas por periodistas.

La clausura y "punto culminante"[176] del VIII Festival se dio con la "superproducción" *La era romántica*, que consistía en la creación y reposición de pequeñas obras de ese periodo del ballet. El financiamiento del espectáculo estuvo a cargo del FIC; fue concebido y dirigido por el productor Joseph Wishy, quien durante los últimos tres años había estrenado cinco obras, principalmente para el Festival de Spoleto de Estados Unidos, y por fin, en Guanajuato "cristalizó" su idea de reunir a las cuatro grandes *ballerinas*.[177] La música estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por George Crum (quien también la dirigió en la función del Ballet Nacional de Canadá).

Antes de viajar a Guanajuato, Alicia Alonso declaró que el FIC era "un acontecimiento de gran trascendencia cultural en el continente, y asistir a él constituirá una experiencia enriquecedora".[178] Hubo muchos otros comentarios sobre su participación en la octava edición del Festival y las dos funciones que se darían de *La era romántica*; finalmente, en éstas (el 16 y 18 de mayo) las "expectativas fueron sobrepasadas por la realidad".[179]

En la primera parte, ejecutando danzas cortas fueron introducidas las cuatro grandes *ballerinas* y sus *partenaires*: Eva Evdokimova con Peter Schaufuss, Ghislaine Thesmar con Michaël Denard, Carla Fracci con James Urbain y Alicia Alonso con Jorge Esquivel. Los ocho bailarines presentaron el *Adagio* del segundo acto de *Giselle*, en el cual fue notorio

---

se fueron"; en Ricardo Castillo Mireles, "Amalia Hernández interrumpió una charla de Facundo Cabral", en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1979.

174 "El Ballet Nacional de México se presentó en el Festival Cervantino de Guanajuato", en *Novedades*, México, 6 de mayo de 1980.

175 "Entre el Ballet de Guillermina Bravo y el Folklórico que dirige Amalia Hernández hubo un incidente", en *Excélsior*, México, 7 de mayo de 1980.

176 Ricardo Castillo Mireles, "Con la Era romántica, clausuraron anoche el 8 Cervantino", en *Excélsior*, México, 19 de mayo de 1980.

177 "La Era romántica, superproducción del FIC, tendrá sólo 2 funciones", en *Excélsior*, México, 6 de abril de 1980.

178 "Señala su directora, Alicia Alonso. El Cervantino será una expresión enriquecedora para el ballet cubano", en *Excélsior*, México, 7 de abril de 1980.

179 José Antonio Fernández C., "La era romántica en la clausura del Octavo Festival Internacional Cervantino", en *Novedades*, México, 21 de mayo de 1980.

que Alonso se atrasaba, lo que un cronista consideró parte de los "pequeños trucos que usan las bailarinas para hacerse notar". La siguiente obra fue el cuarteto de varones creado por Anton Dolin en 1957, *Variaciones para cuatro*, "el equivalente en masculino para *Pas de quatre*", [180] que esos bailarines estrenaron en Guanajuato, por lo que todos cometieron errores (no trucos) que llevaron a que "el espectáculo desluciera un poco".[181]

Siguieron los estrenos mundiales de *pas de deux* recreados de obras centrales del Romanticismo de 1830 a 1855, en los que participó cada pareja: *Esmeralda* (basada en *El Jorobado de Nuestra Señora de París*), con trabajo de reconstrucción y coreografía de John Gilpin (m. Cesare Pugni) para Evdokimova y Schaufuss; *Natalia* o *La lechera suiza* de Pierre Lacotte (m. Adalbert Gyrowetz) para Thesmar y Denard; *La Péri* de Loris Gai (m. Friedrich Burgmüller) para Fracci y Urbain; y el cuarto acto de *Roberto el Diablo* de Alberto Méndez (m. Giacomo Meyerbeer) para Alonso y Esquivel. Para concluir, las cuatro estrellas bailaron *Pas de quatre*, reconstrucción y coreografía de Dolin, sobre original de Jules Perrot (m. Cesare Pugni).[182]

Con la segunda función de *La era romántica* clausuraron la octava edición del FIC su director Héctor Vasconcelos Cruz y el gobernador Velasco Ibarra. En tres semanas de programación continua habían conseguido un éxito turístico; los hoteles de la ciudad estuvieron llenos e incluso hubo "caravanas de remolques que saturaron los dos *trailer parks*". Las mejores fechas fueron, según la Dirección de Turismo de Guanajuato, entre el 1 y el 5 de mayo, cuando viajó a la ciudad un promedio de ocho mil visitantes diarios, quienes dejaron cerca de 24 millones de pesos (considerando 600 pesos de gastos diarios por persona).[183] El Festival sobrepasó a los anteriores en cantidad y calidad: en 1979 se había recuperado el 15% en taquilla y en 1980 el porcentaje osciló entre el 25 y 30.[184]

---

[180] "La Era romántica, superproducción del FIC, tendrá sólo 2 funciones", *op. cit.*

[181] Ricardo Castillo Mireles, "Éxito en Guanajuato de La era romántica", en *Excélsior*, México, 18 de mayo de 1980, pp. 1-B y 8-B.

[182] Ricardo Castillo Mireles, "La era romántica es un espectáculo único en el mundo: el productor Wishy", *op. cit.*

[183] Luis Bruno Ruiz, "En el Cervantino, el Ballet de las Américas", *op. cit.*

[184] José Antonio Fernández C., "La era romántica en la clausura del Octavo Festival Internacional Cervantino", *op. cit.*

## 2. Festivales y temporadas de danza en el Palacio de Bellas Artes

De 1977 a 1980 fue evidente que el apoyo oficial brindado a las compañías de danza clásica (CND e internacionales) superó al que recibieron las otras especialidades. Sin embargo, para la danza contemporánea el INBA y el FONAPAS programaron actividades específicas, como festivales y temporadas, a las que a partir de 1978 convocaron a las compañías nacionales de mayor peso e invitaron a internacionales que gozaban de gran prestigio. Ello permitió que hubiera una presencia de este género, por lo menos anual, en el PBA, y que se conocieran en México nuevas propuestas, consideradas vanguardistas en el mundo.

### Festival Internacional de Danza 1978

Del 29 de mayo al 24 de junio, el INBA y el FONAPAS programaron el Festival Internacional de Danza 1978 en el PBA, el cual contó con el apoyo de las embajadas de Estados Unidos y Francia, y la participación del Alvin Ailey American Dance Theatre, el Ballet Théâtre Contemporain, el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente de México.

El Alvin Ailey American Dance Theatre, que celebraba su vigésimo aniversario, se presentó el 29 y 30 de mayo en el PBA con *Streams* (c. Ailey, m. Miloslav Kaelac, iluminac. Chenault Spence); *Cry* (c. Ailey, m. Alice Coltrane, Laura Nyro y The Voices of East Harlem, iluminac. Spence); *Rainbow 'round my shoulder* (c. Donald Mckayle, arreglos musicales Robert de Cormier y Milton Okun, vest. Ursula Reed, iluminac. Spence), y *Revelations* (c. Ailey, m. tradicional, esc. y vest. Ves Harper, iluminac. Nicola Cernovitch).

Dieron sus siguientes funciones el 1 y 2 de junio, con un segundo programa: *Night Creature* (c. Ailey, m. Duke Ellington, vest. Jane Greenwood, iluminac. Spence); *Facets* (c. John Butler, esc. Irving Milton Duke, vest. Greenwood, iluminac. Thomas Skelton); *Gazelle* (c. y vest. George Faison, m. David Newman, Art Blakey y Yusef Lateef, iluminac. Shirley Prendergast); *Love Songs* (c. Ailey, m. y letra Leon Rusell, Jeremy Wind, Leonard Bleecher, Bobby Scott y Bobby Russell, vest. Reed, iluminac. Prendergast), y *Suite Olis* (c. Faison, m. Otis Redding, iluminac. Spence).

El director artístico de la compañía era Alvin Ailey; los bailarines, Charles Adams, Sarita Allen, Marilyn Banks, Enid Britten, Sara Brooks, Alistair Butler, Masazumi Chaya, Ulysses Dove, Ronni Favors, Nicky Harrison, Judith Jamison, Melvin Jones, Mari Kajiwara, Keith McDaniel, Jodi Moccia, Steven Mones, Milton Myers, Michihiko Oka, Carl Paris, Maxine Sherman, Beth Shorter, Estelle Sporlock, Clive Thompson, Mel Tomlinson, Dudley Williams, Donna Wood y Peter Woodin.[185]

La compañía, que actuaba por primera vez en México, tuvo un gran éxito con su "sensacional" espectáculo, según María Idalia, por lo que dio dos funciones extraordinarias el 3 de junio (Raúl Cosío afirmó que su objetivo fue "recuperar gastos").[186] Idalia relató que el día del estreno de la compañía de Ailey "no conocía límites el entusiasmo del licenciado Juan José Bremer", porque el grupo "afirmó la fama de la que venía precedido". Para ella, era "alucinante" la combinación de elementos que mostraba: danza afroamericana, danza moderna, ballet clásico y jazz, todo convertido en "estética en movimiento".[187]

Por su parte, Manuel Blanco hizo una dura crítica a la compañía de Ailey, pues consideraba que había mostrado "el atraso de un cuarto de siglo" de la danza contemporánea por "el academismo de la técnica Graham, la falta de inventiva y la ausencia de piezas coreográficas de auténtica envergadura, además de una veintena de bailarines, que salvo un par de excepciones, observan serias deficiencias técnicas". Sobre el Ballet Contemporain, que aún no se presentaba, dijo que no era representativo "de lo que hoy se hace en Europa"; aunque aceptó que tenía bailarines "jóvenes y bien dotados técnicamente", hubiera deseado que, pasados cuatro años de su última visita a México, su repertorio fuera mejor.

Además, criticó al Festival y su organización; se preguntaba cuál había sido el criterio en la selección de compañías y de las fechas de las funciones (primero estaban programados los grupos extranjeros y casi un mes después los mexicanos) y sus objetivos ("¿una confrontación, un intercambio de experiencias o simplemente salir del paso?"). Junto con el Festival, y para no desperdiciar recursos, según él debían organizarse

---

[185] Programa de mano de Alvin Ailey American Dance Theatre, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 29 y 30 de mayo y 1 y 2 de junio de 1978.
[186] Raúl Cosío V., "Más sobre Ailey", en *Excélsior*, México, 2 de junio de 1978.
[187] María Idalia, "El Festival Internacional de Danza en el apogeo del éxito con el Ballet de Ailey", en *Excélsior*, México, 2 de junio de 1978, pp. 1-B y 2-B.

seminarios, talleres y otras actividades que cumplieran “una función pedagógica” para maestros y bailarines mexicanos.

Añadió que el propósito de dar funciones para el público “emperifollado, chabacano” del PBA era la causa de que no hubiera público para la danza y de que las funciones “normales” de los grupos locales (sin apoyo en el caso del BNM y el Ballet Independiente) estuvieran vacías. En cambio, ese público “complaciente y esnobista” aplaudía todo lo proveniente de Estados Unidos y agotaba localidades cuando se programaba a personalidades como Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn. Para Blanco, la “utilidad” de los festivales internacionales no debía ser “el espectáculo por sí mismo, ni el afán de sorprender a un público complaciente, ni las meras ganas de justificar un presupuesto, sino el intercambio de experiencias, la educación del público y el alimento cotidiano a la creatividad verdadera”; ejemplificó con el festival que anualmente se celebraba en La Habana”.[188]

Sin mencionar a Blanco, Raúl Cosío respondió sus críticas al Festival diciendo que hasta Vázquez Araujo había expresado “su gran extrañeza” por ellas. Para Cosío, la compañía de Alvin Ailey era excelente y “aparte de la belleza del espectáculo y de tantas otras cuestiones, da gusto contemplar la obra de un artista que, al parecer, cuenta con un código estético muy parecido al imaginado”. Además de “defender” a Ailey, Cosío hizo señalamientos sobre artistas mexicanas, sin mencionarlas directamente pero haciendo gala de su ironía; sostuvo que el estadounidense no tenía las confusiones de “nuestras grandes teóricas de la danza mexicana, que en un momento dado parecieran hallarse en la vanguardia de la izquierda y a la izquierda de todas las izquierdas, para coquetear más tarde con el lombardismo y claudicar posteriormente en la danza abstraccionista, contradicción contra natura si la hay, y deshumanización mecanicista y malintencionada”.

Respondiendo también a Blanco sobre la programación del Festival, Cosío aclaró que ésas eran las fechas que tenían disponibles los grupos extranjeros, y el hecho de que ellos iniciaran el Festival no significaba “ningún malinchismo ni menosprecio para los grupos autóctonos”; al contrario, a éstos se les equiparaba con los extranjeros y se llamaba la atención del público “adormecido”. También aclaró que la finalidad del Festival era “simple y sencilla”: atraer al público “como antaño, cuando existía un poderosísimo

[188] Manuel Blanco, “¿Festival Internacional de Danza?”, *op. cit.*

movimiento dancístico nacional", lo que podía revivirse "aprovechando el decidido empeño de doña Carmen Romano de López Portillo en favor de la cultura".[189]

Por su parte, Gladiola Orozco opinó que el Festival impulsaba la creación de público y estimulaba a estudiantes y bailarines por la confrontación de diferentes propuestas.[190] Raúl Díaz escribió que lo más importante del Festival era que las dos compañías visitantes no sólo darían funciones sino también impartirían seminarios y habría un intercambio con los mexicanos.[191] Éste se dio, según una de las bailarinas principales del grupo de Alvin Ailey, Judith Jamison, en clases conjuntas que tuvieron con bailarines mexicanos.[192]

Los días 5 y 6 de junio se presentó el Ballet Théâtre Contemporain en el PBA. Su primer programa se compuso de *Los cuatro temperamentos* (c. Balanchine, m. Paul Hindemith); *Balloon* (c. y esc. Carolyn Brown, m. Earle Brown, vest. Daniel Chompré, montaje audiovisual Alain Chudeau); *Violostries* (c. Michel Descombey, m. Bernard Parmegiani y Devy Erlih, esc. Jesús Rafael Soto), y *Pasdanses* (c. Dirk Sanders y Tene Goliard, m. Igor Stravinsky). El segundo programa, presentado el 8 y 9 de junio, constó de *Mobilissimo* (c. Rene Goliard, m. Charles Ives, esc. Calder); *Sans titre* (c. Lar Lubovitch, m. Stravinsky); *Solsticio* (c. Françoise Adret, montaje sonoro Françoise Adret y Bernard Leblond), y *Cooking French* (c. Louis Falco, m. Michael Kamen, esc. Williams Katz, iluminac. Yvan Riolland).

El director de la compañía era Jean-Albert Cartier; administrador general, Jean-Jacques Robin; director coreográfico, Françoise Adret; director musical, Diego Masson; *régisseur* general, Claude Gicquere, y maestro de ballet, Raoul Celada (el mismo que se integraría un año después al Ballet Independiente). Las primeras figuras eran Muriel Belmondo, Noriko Kubota, Nora Esteves, James Urbain, Itchko Lazarov, Jean Claude Giorgini, Jacques Dombrovsk y Martine Parmain (quien también se sumó a la compañía mexicana); además de Marjorie Auburtin, Yannick Blanchard, Charlines Bourbon, Catherine Brunet, Jean Paul de Kler, Jean Pierre Hamm, Henri Harent, Béatrice Herbout,

---

[189] Raúl Cosío V., "Alvin Ailey", en *Excélsior*, México, 6 de junio de 1978.
[190] Gladiola Orozco en "Conceptos de Gladiola Orozco del Ballet Independiente", en *Novedades*, México, 15 de junio de 1978.
[191] Raúl Díaz R., "Danza contemporánea en México", en suplemento *El Gallo Ilustrado* núm. 835 de *El Día*, México, 18 de junio de 1978.
[192] José Enrique Gorlero, "Judith Jamison: Los sentimientos jerarquizan el trabajo del bailarín", en *El Día*, México, 1 de junio de 1978, p. 22.

Antoni Janaszak, Edouard Kan, Lari Leong, Catherine Llans, Gui Henri Matheys, Edith Muller, Véronique Murillo, Myriam Naisy, Pierre Pachoud, Nazareth Panadero, Richard Perron, Martin Schmitt, Pascale Schmitt, Noëlle Simonet y Stefan Wyszotynski.[193]

En contra de lo que había afirmado Manuel Blanco, Raúl Díaz consideró que la compañía de Alvin Ailey era superior al Ballet Contemporain, pues a pesar de sus grandes bailarines, éste no había demostrado "ser un conjunto de gran calidad internacional"; sus obras eran "frías" y no lograban comunicarse con el público, los bailarines estaban "ausentes" y aunque sus movimientos eran precisos, no tenían ninguna emoción.[194]

El 12, 13, 15 y 16 de junio siguieron las funciones del Ballet Independiente de México, bajo la dirección de Gladiola Orozco y Michel Descombey (director asociado). En su primer programa presentaron *Ciclo* y *La espera* de Flores Canelo; *Trío* de Bernardo Benítez (m. Ravi Shankar); *Circles*. *La libertad y… los demás* y *Dueto de amor* (m. Mozart y cantos de ballenas, extracto de *Zarabanda de las soledades*) de Descombey. En el segundo programa, *Año cero*, también de Descombey.

Los bailarines eran Adria Cordero, Jorge Gale, Patricia Infante, Cecilia Lugo, Ruth Fastag, Perla López, Irene Martínez, Ana María Mejía, Thomas Bain, Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Manuel Morales, Carlos Oropeza, Héctor Padilla, Jeannie Harris y la invitada Martine Parmain. Constituían el Consejo de Dirección Bernardo Benítez, Maurice Dejean, Mario Rodríguez y Luis Zermeño; el diseño de iluminación era de Michel Descombey, publicidad a cargo de Anadel Lynton y fotografías de Jorge Contreras y Mario Manzano.[195]

Para Patricia Cardona, la situación interna de la compañía, que en esos momentos se escindía, ocasionó la ausencia de sus "principales figuras", como Herminia Grootemboer especialmente y Flores Canelo, por lo que el Ballet Independiente "dejó una pobre impresión en el Festival".[196]

El Ballet Nacional fue la última compañía que participó en el Festival Internacional de Danza; sus funciones en el PBA fueron los días 19, 20, 23 y 24 de junio, con dos

[193] Programa de mano del Ballet Theatre Contemporain, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 5 y 6 de junio de 1978.
[194] Raúl Díaz R., "Danza contemporánea en México", *op. cit*.
[195] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 12, 13, 15 y 16 de junio de 1978.
[196] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*, p. 57.

programas. En el primero Miguel Ángel Palmeros estrenó *Danza para dos* (m. Francaix, diseños Fiona Alexander), y se repusieron *Juego de pelota*, *Epicentro* y los *Estudios número 1. Danza para un muchacho muerto* y *4. Lamento por un suceso trágico*. En el segundo programa Guillermina Bravo estrenó *Fragmento* (m. Heitor Villa-Lobos, fragmento de *Reacción de duelo,* oratorio a la memoria de Carlos Pellicer), y Jaime Blanc, el solo *Danza fácil*, junto con las reposiciones de *Acuarimántima*, *Trifásico* y *Homenaje a Cervantes*.

Los créditos de la compañía eran dirección artística de Guillermina Bravo; gerente, Gustavo Estrella; diseños de iluminación, Gabriel Pascal; asesora técnica, Lin Durán; técnico de sonido, Guillermo Serret; los bailarines, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, José Mata, Rosa Olivera, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz, Lidia Romero, Jesús Romero y Raquel Vázquez. Los colaboradores eran Guillermo Barclay, Luis Rivero, Emilio Carballido, Raquel Tibol, Marta Palau, Antonio López Mancera, Fiona Alexander, Carlos Monsiváis, Guillermo Banuet, José Antonio Alcaraz y Juan Felipe Preciado.[197]

Patricia Cardona escribió que el BNM mostró "un alto nivel coreográfico que ningún grupo presentado anteriormente pudo sostener dentro del Festival". Se habían hecho patentes "la madurez y profundidad creativa de Guillermina Bravo, y la astucia y habilidad coreográfica de Miguel Ángel Palmeros"; sin embargo, el público que casi llenaba el teatro "no brindó al trabajo global y nivelado de bailarines y coreógrafos la recompensa que acaparó la comercialización de otros números, como fueron los de Alvin Ailey, notoriamente pobres y reiterativos".

El estreno de Palmeros contrastó con la "sobriedad y rigurosidad de Bravo", pues *Danza para dos* era una obra con "espíritu de juego, simulando el relajamiento desvencijado de los payasos, aunado al vaivén tan característico del joven coreógrafo, ubicado dentro de una estilización que Palmeros ha logrado concretizar con el tiempo, limpiar, racionalizar, aunque puede aún definirse más la imagen plástica de los movimientos". En *Estudio número 1* Miguel Ángel Añorve exploró "todos los matices de su torso, minuciosamente expresivo"; en *Estudio número 4* Antonia Quiroz estuvo "segura,

[197] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 19, 20, 23 y 24 de junio de 1978.

fuerte y explosiva en la dinámica del luto", y en *Epicentro* fue notoria la capacidad de "renovación y revitalización" de Bravo.[198]

Al concluir el Festival Internacional de Danza 1978, la esposa del titular de la SHCP y presidenta de dicho Festival, Olga Cardona de Ibarra (ex bailarina y asidua alumna de la escuela de danza de Federico Castro), informó sobre el saldo favorable: éxito de taquilla al haber reunido a más de veinte mil espectadores en las funciones del PBA, "cifra sin precedentes en los anales de la danza en México". Olga Cardona, acompañada de Juan José Bremer y Fernando Lozano, informó de que durante el Festival se habían dado funciones e intercambio de clases, técnicas y experiencias, y anunció que se repetiría anualmente para acabar con el "posible estancamiento de la danza contemporánea", por medio del apoyo de las instituciones mexicanas y la cooperación internacional, que fortalecería a la danza mexicana.[199]

Patricia Cardona escribió que el Festival se había estructurado a partir de la programación previa que tenían las dos compañías extranjeras y, aprovechándolas, sólo se integraron grupos mexicanos. No obstante, le pareció un logro que se diera la promoción de danza contemporánea y que se hubiera echado mano de una "maquinaria publicitaria" que dio resultados. Levantó una encuesta entre bailarines y coreógrafos sobre el Festival, y los resultados fueron que se desconocían los criterios de selección, los lineamientos de la política cultural que había respaldado al Festival y el objetivo de éste. Tanto los bailarines como los espectadores coincidieron en que era importante apoyar y proteger a las compañías mexicanas y latinoamericanas, en que el Festival no había reunido a lo más relevante de la danza contemporánea internacional y que el intercambio entre los participantes no se realizó.[200]

Manuel Blanco se congratuló de que sus cuestionamientos sobre la programación hubieran provocado la respuesta de quienes se habían sentido afectados. Consideró que el Festival fue favorable, incluso la presentación de la compañía de Alvin Ailey, por el entusiasmo que despertó; tenía algunos bailarines excelentes, pero el mayor atractivo era Mel Tomlinson, quien todavía no actuaba como primera figura. Blanco opinó que ese grupo

[198] Patricia Cardona, "Madurez del Ballet Nacional", en *Unomásuno*, México, 21 de junio de 1978, p. 20.
[199] "Informa Olga Cardona de Ibarra. Celebrarán anualmente el Festival Internacional de Danza Contemporánea", en *Excélsior*, México, 25 de junio de 1978, p. 10-B.
[200] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., pp. 56-57.

se encontraba estancado porque su "planta de bailarines" no tenía una técnica "demasiado sólida"; se percibía "escasa creatividad coreográfica" de Ailey, quien no había avanzado desde su conocida obra *Revelaciones* (estrenada en 1960) y por el "tono folclórico, los aires festivos, el afán de impresionar al modo de *music hall* estadounidense" que prevalecía.

Por su parte, el Ballet Contemporain era una compañía "híbrida, sin un estilo propio y definido", que lo mismo tenía en repertorio obras de Balanchine que de Falco, y por ello exhibía su "ausencia de carácter" (como sucedía con el Ballet Bat-Dor de Israel y el Ballet Sudafricano). Sin embargo, tenía excelentes escenografías y algunos "sólidos" bailarines.

Blanco calificó de "lamentable" la participación de un Ballet Independiente "mutilado, con menos de la mitad de su original planta de bailarines y reforzado a la carrera por algunos estudiantes". Los conflictos internos "parecen no tener fin en el medio de la danza mexicana", y en esta compañía se expresaron con la salida de su fundador Flores Canelo y de varios de sus bailarines. El cronista dudaba de que el repertorio del Ballet Independiente, que en este caso incluyó obras de Flores Canelo, pudiera mantenerse sólo con las coreografías de Michel Descombey, que eran "unas cuantas" y con "valores plásticos", pero insuficientes para "sostener la fisonomía que a lo largo de doce años se había construido dificultosamente".

Entre las compañías "anodinas" extranjeras y los problemas del Ballet Independiente, sostuvo Blanco, el BNM se mostraba como una compañía "sólida, técnicamente fuerte y altamente creativa". Si bien se criticaba a esa compañía porque le faltaba más "espectáculo", lo que se hacía extensivo a toda la danza contemporánea mexicana, en su opinión ésta tendía "más hacia lo dramático" desde sus inicios, porque ello correspondía

tanto a las formas en que se ha ido insertando la danza en nuestro medio, como a las características socioculturales de nuestros pueblos. Entender esto es, en todo caso, comprender que por distintos caminos hay una danza mexicana, y que intentar equipararla (no compararla o confrontarla) a la de otras latitudes, resulta ocioso. Porque como lo ha demostrado ahora el BNM en el PBA, si técnicamente se avanza (buscando al mismo tiempo la apertura a las corrientes vanguardistas de Norteamérica), desde el punto de vista creativo hay una perspectiva verdaderamente abierta.

Ése era el "corolario del Festival", según Blanco, pues obras como *La espera* de Flores Canelo, *Juego de pelota*, *Homenaje a Cervantes* y *Estudio número 1* de Guillermina Bravo,

habían dado "la pauta a las obras presentadas, porque nos remiten obligadamente al sentido más profundo de la danza, sea descriptiva, nacionalista o abstracta: su conexión íntima con la vida y el hombre".

El "festivalito", como lo llamaron algunos, dijo Blanco, tuvo una "publicidad intensiva", que incluso opacó la única función de las Estrellas del Ballet Real de Dinamarca, que merecía más de una función casi privada en la ciudad; sólo quedaba esperar, pues "uno nunca sabe qué pueda ocurrir con la danza. Con tantos organismos y tantos funcionarios y tantos proyectos eternamente inacabados".[201]

**Temporada Internacional de Danza Contemporánea 1979**

Quizá por las críticas hechas al Festival de 1978, al año siguiente se cambió el nombre del programa de danza contemporánea del INBA y el FONAPAS en el PBA por el de Temporada Internacional de Danza Contemporánea, realizada en junio de 1979.

El primer grupo fue el Ballet del Siglo XX, dirigido por Maurice Béjart, autor de todas las coreografías, que presentó tres programas durante sus funciones del 5 al 8. En el primer programa, con música de Mahler, incluyeron *Lo que la muerte me dice* (vest. Judith Gombar), *Canciones para un compañero de viaje* y *Lo que el amor me dice* (vest. Gombar). En el segundo, *Golestan: el jardín de rosas* (m. tradicional iraní, vest. Joëlle Roustan y Roger Bernard), y *Gaieté Parisienne* (m. Jacques Offenbach, orquestación Manuel Rosenthal, escultura Jacqueline Legros, Yves Bosquet, Christian Goffin y André Lebacq). En el tercero, con música de Stravinsky, *La consagración de la primavera*, *El pájaro de fuego* (vest. Roustan y Bernard) y *Petrouchka* (vest. Roustan y Bernard).

Los bailarines de la compañía eran Aída Amirkhanian, Axelle Arnouts, Francky Arras, Anouchka Babkine, Jean-Paul Balmer, Sophie Baule, John Bean, Marilyn Berlaner, Dariusz Blajer, Jean-Michel Bouvron, Serge Campardon, Kym Cassiman, Benedicte Charlier, Tom Crocker, Katalin Casarnoy, Brigitte Cuvelier, Bertrand D"At, Christian Dedeene, Soussan Deihim, Catherine Dethy, Martine Deournay, Jorge Donn, Judith Eger, Jean-Yves Esquerre, María Fernández, Michel Gascard, Dominique Genevois, Cecile Grignard, Daniel Keith, Kyra Kharkevitch, John King, Yann Le Gac, Jean-Marie Limón,

[201] Manuel Blanco, "La danza, obligado contraste", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 25 de junio de 1978, p. 7.

Philippe Lizon, Daniel Lommel, Christiane Mardhant, Alain Masson, Ariane Masure, Shonach Mirk, Michéle Motter, Piotr Nardelli, Jan Nuyts, François Passard, Maryse Patris, Olivier Perriguey, Michel Phillips, Bertrand Pie, Jackie Planeix, Rita Poelvoorde, Catherine Sarrelange, Robert Secondi, Dominique Sournac, Mathe Souverbie, Agnes Thore, Jean-Marc Torres, Patrice Touron, Patrick Tridon, Víctor Ullate, Catherine Verneuil, Jean Vinclair, Gérard Wilk, Vincent Wineglass y Andrej Ziemski. Los asistentes de dirección eran Louba y Pierre Dobrievich; director de enseñanza de danza, José Pares; profesor de ballet, Azari Plissetski; director técnico, Alan Burret.[202]

Luis Bruno Ruiz escribió sobre la gran diferencia entre el Ballet Siglo XX que había venido a México por primera vez en 1963 y el que se presentó en 1979; veía una mayor calidad técnica en los bailarines y "una profundidad expresiva nacida del estudio de las posibilidades del cuerpo humano". Así se notaba en *Lo que la muerte me dice*, una de las últimas obras creadas por Béjart, que "se desenvuelve admirablemente en una puridad sorprendente, dejando que el espectador interprete la danza en acentos simbólicos".[203] Angelina Camargo estuvo de acuerdo en que el primer programa de la compañía fue "extraordinario" y afirmó que lo presenció un público que llenó totalmente el PBA.[204]

En cambio, el segundo programa suscitó comentarios adversos, como el de Ricardo Rondón, quien señaló que se habían visto "algunas de las cualidades y muchas de las limitaciones del grupo". La mejor obra y "una creación memorable" fue *Golestán: el jardín de rosas*; la siguiente fue *Pas de deux* (m. Verdi), que no aparecía en los programas de mano pero eran marcadas "la intrascendencia de la obra y la pobrísima actuación del bailarín". La última fue *Gaieté Parisienne*, "uno de los últimos ballets de Béjart y posiblemente de los menos inspirados", "un desperdicio de talento", carente de sentido del humor; su construcción era "floja, y no arrancó ni siquiera una sonrisa del público", tampoco aplausos. Rondón la calificó de "mamarracho" demasiado largo; necia y aburrida, ocasionó la salida de los espectadores de la sala; lo que era "lógico porque es preferible dormir en casa y no en Bellas Artes".[205]

---

[202] *50 años de danza en el PBA*, vol. 2, INBA-SEP, México, 1986, pp. 618-619.
[203] Luis Bruno Ruiz, "Evolución notoria demuestra el Ballet de Maurice Béjart", en *Excélsior*, México, 7 de junio de 1979, pp. 1-B y 7-B.
[204] Angelina Camargo, "Los Ballets Siglo XX, Independiente y Nacional de México y la Compañía de Louis Falco, en la temporada internacional", en *Excélsior*, México, 7 de junio de 1979.
[205] Ricardo Rondón, "Acontecimientos musicales de la semana", en *Novedades*, México, 11 de junio de 1979.

El tercer programa de nuevo recibió elogios de Luis Bruno Ruiz, quien escribió que *La consagración de la primavera* era una "obra maestra", con bailarines excelentes y "sin fastuoso escenario". *Petrouchka* tenía "magia teatral" y virtuosos intérpretes, pero estaba muy alejada de la obra original de 1911, tenía una "pobre escenografía" y fragmentos largos y cansados. *Pájaro de fuego* tenía una "proyección moderna con espléndidas elegancias en el movimiento".[206]

Para Ricardo Castillo Mireles, con el Ballet del Siglo XX la Temporada Internacional tuvo una "apertura impresionante desde el punto de vista del éxito, tanto de taquilla como de crítica"; sin embargo, "dancísticamente fue la compañía menos importante en lo que respecta al desarrollo de la danza mexicana". [207]

Alberto Dallal opinó muy distinto, pues para él Béjart alcanzaba "un viejo gran proyecto" de toda la historia de la danza clásica: "hacer surgir al conocimiento en el espacio". Dallal reflexionó sobre el saber del coreógrafo belga y sobre el hecho de que la vida se descubriera en el arte y viceversa. Para Béjart, afirmó, el entendimiento es "como una gran pieza de danza: un conjunto, una totalidad, una construcción que se percibe de una sola vez, toda, durante un segundo. Desde el principio hasta el fin. Como la duración de una danza total y definitiva". En el foro podía verse "el fuego" de Béjart construyendo movimientos; era "la danza contra la muerte".[208]

El Ballet Independiente de México, encabezado por Gladiola Orozco y Michel Descombey, participó en la Temporada Internacional el 15 y 16 de junio, con "aciertos importantes" luego de haber superado "una crisis interna",[209] afirmación que estaba muy lejos de la verdad. Para esas funciones repusieron *Zarabanda de las soledades* y estrenaron tres obras, dos de ellas, imaginadas, coreografiadas y puestas en escena por Descombey: el solo *Tango*, con el texto "A todos los desaparecidos, a la juventud destruida, a la esperanza vencida" (m. Cuarteto Cedrón) y *Adentro, afuera... adentro* (m. Bernard Parmegiani, diseños Descombey), que se componía de *Adentro, afuera...* (que a su vez incluía las partes *Nacimiento*, *Edad de plástico*, *Supermercado*, *Cazadores*, *Mujeres pájaros*, *Fuego*, *Deseo*,

---

[206] Luis Bruno Ruiz, "Intensidad y brillantez, las de Maurice Béjart", en *Excélsior*, México, 11 de junio de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[207] Ricardo Castillo Mireles, "La coreografía mexicana pasa por un auge de originalidad", en *Excélsior*, México, 9 de julio de 1979, pp. 1-B y 5-B.
[208] Alberto Dallal, "Fuego y poesía de Maurice Béjart", *La danza contra la muerte*, *op. cit*., pp. 261-265.
[209] Angelina Camargo, "Los Ballets Siglo XX, Independiente y Nacional de México y la Compañía de Louis Falco, en la temporada internacional", *op. cit*.

*Sexo*, *Tormenta*, *Basura*, *Huida* y *Búsqueda*), y *Adentro*. El tercer estreno fue *Mi y yo* de Bernardo Benítez, con el texto "Todos llevamos nuestra marioneta adentro" (m. Mozart y Kazuo Fukushima).

La dirección estaba a cargo de Gladiola Orozo; director asociado, Michel Descombey; consejo de dirección formado por Bernardo Benítez, Maurice Dejean, Mario Rodríguez y Luis Zermeño; diseño de iluminación, Descombey; dirección de ensayos, Bernardo Benítez y Ezequiel (Raoul) Celada; administración, Susana Castro; bailarines Marisela Acosta, Bernardo Benítez, Antonio Domingo, Claudia Harris, Alicia Henley, Patricia Infante, Martine Parmain, Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Ruth Fastag, Carlos Oropeza, Héctor Padilla, Elisa Rodríguez y Susana Romero; y los integrantes de su Taller Pilar Arronte, Vivian del Valle, Margarita Espino, Victoria Gutiérrez, Lourdes López Vázquez y José Luis Morales.[210]

Alfredo Márquez del Campo opinó que las coreografías de Descombey eran "realmente únicas" y al encargarse además de los diseños, iluminación e incluso música, su labor era "formidable". Unido todo ello a la "enorme voluntad y capacidad" de los bailarines, algunas de las obras de Descombey resultaban "sublimes".[211]

Según Ricardo Castillo Mireles, con el Ballet Independiente disminuyó considerablemente el público asistente a la Temporada, pues por error "se sigue teniendo la idea de que la danza mexicana es mala y la que viene de fuera es magnífica". Consideró la obra *Mi y yo* "vivaz y llena de color", con "estupendas imágenes", y dio la oportunidad a Patricia Infante de brillar en el foro. En *Tango* Descombey se había "ajustado" a la música, en tanto que en *Adentro, afuera... adentro* mezcló "una vez más la política con la danza y le sirvió al público un cóctel que no supo del todo bien". El cronista mencionó que había quienes acusaban a Descombey de "panfletario" por esa mezcla, si bien su intención en *Adentro, afuera... adentro* era "crear la imagen del hombre moderno", casi asfixiado en una bolsa de plástico. En esa obra Descombey seguía también su "línea erótica", con "bastantes pasos de gimnasia sexual". [212]

[210] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Temporada Internacional de Danza Contemporánea, PBA, México, 15 y 16 de junio de 1979.
[211] Alfredo Márquez del Campo, en *Novedades*, México, 27 de junio de 1979, reproducido en volante del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 20 a 23 de noviembre de 1980.
[212] Ricardo Castillo Mireles, "La coreografía mexicana pasa por un auge de originalidad", *op. cit*.

El segundo grupo internacional participante en la Temporada fue la Louis Falco Dance Company, que actuó en el PBA el 22 y 23 de junio, con *Escargot* (c. Falco, m. Ralph MacDonald, vest. Michaele Volibracht); *Imago* (c. Juan Antonio, m. Brahms, iluminac. Richard Nelson); *Temprano en domingo* (c. Falco, asistente William Gornel, m. David Sanborn, iluminac. Nelson), y *Tiger Rag* (c. Falco, m. Michael Kamen, esc. y vest. Marisol y William Katz, iluminac. Nelson). El director artístico era Louis Falco y el director asociado, Juan Antonio (Rodea). Ambos eran bailarines, además de Shelly Feydont, William Gornel, Jean-Louis Morin, Lisa Nalen, Alan Sener y Ranko Yokoyama.[213]

Aunque el trabajo del grupo fue anunciado como de "búsqueda" y con las cualidades de "vitalidad, dinamismo y originalidad",[214] para José Enrique Gorlero su actuación, a pesar de "estar de moda" en Estados Unidos, no fue buena, y levantó rechiflas y gritos de inconformidad del público. El cronista opinó que "a nivel coreográfico, Falco no vale gran cosa", pues "los movimientos de cada tema son simples rutinas, a las que entrelazando, se les puede dar la categoría de coreografías". Sin embargo, reconoció que los bailarines eran "estupendos", con su "limpieza absoluta de movimientos, libertad corporal efectiva para los ojos del espectador y posiciones impecables".

En *Escargot*, dijo Gorlero, "no pasa nada", sólo se mostraban "impulsos corporales" con "algún intento fugaz de composición y otra vez lo mismo"; había movimientos libres que no llegaban a nada, "explosiones pasajeras" y un "juego visual" sin imaginación. En su opinión, esa obra era "la muestra más acabada de la onda „disco", de la repetición interminable; en música es una melodía machacante, en danza es rutina, caras sonrientes, etc.".

En *Imago* era muy notoria la influencia de Falco sobre el mexicano Juan Antonio; las obras de ambos carecían de compromiso "estético, formal". El solo de Falco bailado por él mismo, *Temprano en la mañana de domingo*, también era una repetición de fórmulas; pero *Tiger Rag* era "brillante por su disposición, por el decorado de cicloramas pintados,

[213] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 621.
[214] Angelina Camargo, "Los Ballets Siglo XX, Independiente y Nacional de México y la Compañía de Louis Falco, en la temporada internacional", *op. cit*.

por el vestuario y el movimiento general", aunque se asemejaba a un espectáculo de Broadway.[215]

A diferencia de las afirmaciones anteriores, para Ricardo Castillo Mireles *Imago* fue "quizá la aportación verdaderamente relevante" de la compañía de Falco. En ella Juan Antonio representaba al ser humano como "un animal que se pasa la vida tratando de entablar amistades"; la obra colocaba al "estupendo bailarín" como una "refulgente promesa dentro de la coreografía nacional e internacional". [216]

El último grupo que participó en la Temporada fue el Ballet Nacional de México, que los días 29 y 30 mostró "solidez artística y nivel técnico de sus bailarines", por lo que se le reconocía como "el mejor grupo de México".[217] En esas funciones el BNM estrenó tres obras: de Jaime Blanc *Juegos* (percusiones Hugo Tamez, diseños Rafael Zamarripa, texto Tomás Segovia) y *Dos piezas fáciles* (m. Alberto Ginastera); de Guillermina Bravo *Estudio número 6*. *Trazo sobre un toro de Creta* (m. Bach), otro de sus solos que exploraban "posibilidades técnicas y artísticas" de los bailarines, en este caso, Jesús Romero.

Las reposiciones fueron *Estudio número 1*, *Epicentro* y *Reacción de duelo (Oratorio por la muerte del poeta Carlos Pellicer*) (m. Heitor Villa-Lobos y José Antonio Alcaraz, diseños Rafael Zamarripa, tapiz Marta Palau), ambas de Guillermina Bravo. Antes, la última sólo se había presentado una vez, en una función para el patrocinador de la obra, el gobierno del estado de Tabasco, por lo que se consideró prácticamente un estreno.[218]

La directora artística del BNM era Guillermina Bravo; los bailarines, Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Sally Margolis, José Mata, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Ernesto Salcido, Raquel Vázquez y Dorn Yoder; los técnicos, Guillermo Serret y Luis Arreguín; los colaboradores, Guillermo Barclay, Antonio López Mancera, Fiona Alexander, Marta Palau, Rafael Zamarripa, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, Raquel

---

[215] José Enrique Gorlero, "Louis Falco, el baile del sábado por la noche", en *El Día*, México, 24 de junio de 1979, p. 21.
[216] Ricardo Castillo Mireles, "La coreografía mexicana pasa por un auge de originalidad", *op. cit*.
[217] Angelina Camargo, "Los Ballets Siglo XX, Independiente y Nacional de México y la Compañía de Louis Falco, en la temporada internacional", *op. cit*.
[218] "El Ballet Nacional cerrará su temporada", en *Excélsior*, México, 27 de junio de 1979, pp. 1-B y 10-B.

Tibol, Luis Rivero, José Antonio Alcaraz y Guillermo Noriega, y el gerente, Gustavo A. Estrella.[219]

Luis Bruno Ruiz opinó que *Juegos* tenía "movimientos contrapuntísticos, de magnífica calidad, o sea bailarines y bailarinas que danzan en diferentes planos del escenario" entablando un diálogo de "signos plásticos vivos"; por ello consideró que Blanc "ha adelantado mucho en el empleo del espacio y tiempo". En cuanto al *Estudio número 6*, el cronista señaló que fue una "sorpresa"; su ejecución se realizaba "con técnica muy exacta" y junto a ella el *Estudio número 1* resultaba "un poco débil". En su parecer, en ambas coreografías se manifestaba de nuevo que Bravo era "una inquieta y constante investigadora del movimiento".[220]

Raquel Tibol escribió que en el estreno de *Reacción de duelo* no se logró una integración visual de vestuario y escenografía, como tampoco se resolvió la presencia escénica del personaje "El objeto amoroso". En la obra se presentaban seis facetas de Pellicer (el poeta lírico, dramático, erótico, homosexual, místico y libertario) y "el espectador permanecía al margen de las claves simbólicas desarrolladas sin solución de continuidad" por Bravo. En la segunda versión, la presentada en la temporada de junio de 1979, hubo cambios: Raquel Vázquez, quien interpretó El objeto amoroso en el estreno, fue sustituida por Ernesto Salcido; sin embargo, para Tibol en ninguno de los dos casos se logró el andrógino que Bravo pretendía representar.

También afirmó que la cortina de lluvia creada por Marta Palau, aunque bella, tampoco se integraba a la danza, "y de esto no tuvo la culpa la artista plástica sino la coreógrafa", porque no incorporó a los bailarines en esa cortina.

Sobre las obras de Blanc, Tibol expresó que la primera de las *Dos piezas fáciles*, "sin soportes ni obviedades argumentales", era un estudio del espacio "con acentos de interioridad y lirismo" ejecutado por Victoria Camero, Jesús Romero y el propio Blanc; y en la segunda, los tres bailarines formaban un diseño envolvente que concluía "en un suave sentido temático referido a la homo y heterosexualidad". En cuanto a *Juegos*, de "excelente estructura", Tibol apuntó que el coreógrafo creó un ambiente festivo caribeño sin utilizar

[219] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada Internacional de Danza Contemporánea, PBA, México, 29 y 30 de junio de 1979.
[220] Luis Bruno Ruiz, "Movimiento espiral del torso, en la interpretación de la obra *Juegos*", en *Excélsior*, México, 3 de julio de 1979, pp. 1-B y 5-B.

referencias folclóricas, y "como ha ocurrido con danzas del Pilobolus Dance Theatre" (que recientemente había actuado en México), contenía "imágenes fantásticas, referidas en este caso a seres y paisajes" del Caribe. Sin embargo, el ambiente no era abstracto, como pretendía Blanc, ni tampoco se relacionaba con el poema de Tomás Segovia utilizado, que hablaba de caos y vacío.[221]

En cambio, para Ricardo Castillo Mireles en *Juegos* Blanc recurrió a "los pasos de la danza yaqui de venado, pero ya no le queda el cariz de vida o muerte que tiene en la danza autóctona, sino que es simplemente el brinco de un animal gustoso". El trío *Dos piezas fáciles* dejó "frío" al cronista, pues era incomprensible al utilizar "la abstracción por la abstracción, el movimiento por el movimiento; se deja fuera todo posible significado. Al finalizar la danza me pregunté qué me había dicho todo aquello... nada... sólo una danza con música de Ginastera".

Sobre *Estudio número 6*, Castillo Mireles opinó que Jesús Romero lucía "imponente en este laberinto de danza donde los movimientos parecen suaves olas sobre la musculatura del danzante"; con esta obra, Guillermina Bravo mostraba su cada vez mayor "conocimiento sobre la naturaleza del movimiento del cuerpo humano". Aun así, Bravo tenía lo que podía considerarse un "defecto": "sus danzas son de una abstracción casi total y parece ser que ella y Blanc se inclinan a seguir el camino de la indefinición y el de no saber exactamente qué decir, a pesar de poseer un medio tan estupendo como el que proporcionan varios bailarines (Blanc es uno de ellos) que forman parte del BNM. Si son un „ballet nacional" tienen que hablar por nosotros". Por su parte, *Reacción de duelo* era una obra en transformación en que "se acentúa aún más la abstracción"; sólo Bravo sabía que se trataba de "algo sobre el poeta", tenía "mucha danza, pero nada de Pellicer".

Viendo en conjunto la Temporada Internacional, Castillo Mireles consideró que lo fundamental fue el "auge de originalidad" y "fecundidad" que se mostró en la coreografía mexicana. Ésta tomaba "cuerpo y vida" y le causaba "un poco de tristeza ver que el público que gusta de la buena danza no asiste porque piensa que por ser mexicana, nuestra danza es mala".[222]

---

[221] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza núm. 5, UNAM, México, 1982, pp. 174-175.
[222] Ricardo Castillo Mireles, "La coreografía mexicana pasa por un auge de originalidad", *op. cit*.

Patricia Cardona coincidió con esa apreciación; afirmó que frente a los bailarines y coreógrafos extranjeros participantes en la temporada, hubo un “desequilibrio imperante entre el acelerado desarrollo técnico de los intérpretes de compañías extranjeras y la inconsistencia del lenguaje de sus coreógrafos”. En la temporada se pusieron de manifiesto “el alcance creativo de los coreógrafos mexicanos”, así como la confusión de las compañías extranjeras entre “el éxtasis virtuosístico de los bailarines” y la “audacia creativa de los coreautores”; en síntesis, “el despliegue técnico crece frente a la lenta renovación estética”.[223]

**Temporada de Danza Contemporánea 1980**

Ya sin la participación de compañías internacionales, del 22 de mayo al 8 de junio se llevó a cabo en el PBA la Temporada de Danza Contemporánea 1980. En la conferencia de prensa en que se anunció estuvieron presentes el subdirector del INBA Ignacio Durán, el director de Danza Salvador Vázquez Araujo y los de los tres grupos participantes: el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente de México y la Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo.

Durán habló sobre la intención que tenía el INBA de que la temporada llegara a un público amplio, para lo cual desplegaría un esfuerzo publicitario. Flores Canelo se refirió a la importancia de rescatar la tradición de establecer fechas fijas para la danza contemporánea, lo que favorecería la afluencia de público. Guillermina Bravo expresó que el momento presente era el del arte contemporáneo, al grado de que las compañías de danza clásica recurrían a la contemporánea, en la cual, para Bravo, “la experimentación nunca termina, cada día se está empezando y renovando, por eso no llegamos a las mayorías, todavía somos misteriosos, esto pasa en todo el mundo y en las diversas expresiones del arte moderno”.[224] Otra opinión sobre la Temporada la dio Graciela Henríquez: los grupos dancísticos en México estaban aislados unos de otros y la temporada del PBA serviría para conocer el trabajo de todos.[225] Sin embargo, en la prensa se comentó que era “una lástima” que no se incluyera a otros grupos de danza contemporánea, con lo que se hubiera expuesto

[223] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit.*, p. 58.
[224] Angelina Camargo B., “El Ballet Nacional y los conjuntos de Flores Canelo y Gladiola Orozco, en la temporada 80”, en *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1980.
[225] Angelina Camargo C., “Un cuento de García Márquez inspiró a Graciela Henríquez para una coreografía”, en *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1980, p. 10-B.

"una gama mucho más rica de la danza actual de México"; se señaló la ausencia del Taller Coreográfico de la UNAM, Danza Alternativa y la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana.[226]

Como resultado de la negociación entre Flores Canelo y la Dirección de Danza del INBA con el fin de mantener el subsidio del grupo, en esta Temporada su nombre apareció como Compañía de Danza, y fue la primera participante. El 22, 24 y 25 de mayo presentó *Rito a la danza* del cubano Víctor Cuéllar (m. George Crumb, popular rumana, Scarlatti y popular del Senegal); *Jaculatoria*, con coreografía y diseños de Flores Canelo (m. Manuel M. Ponce, Rota, Mancini, Froberger, Chopin y Wagner, edición Rafael Castanedo), y *La carpa del amor errante*, con coreografía y diseños de Graciela Henríquez (m. original Hilario Sánchez, voz Micheline Chantin). Esta última se dividía en 16 escenas, a partir del cuento "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada" de García Márquez: *Prólogo*, *El baño*, *El viento*, *Los recuerdos del abuelo*, *El incendio*, *Los amores*, *El encuentro con Ulises*, *El rapto*, *El momento feliz*, *La boda*, *El retorno de Ulises*, *El intento de muerte*, *La escapada*, *El escarnio*, *La muerte* y *La huida*.

Los bailarines del grupo eran Raúl Aguilar, Miriam Alerhand, Cecilia Baram, Herminia Grootemboer, Blanca Gutiérrez, Graciela Henríquez, Benjamín Hierro, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Anadel Lynton, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Silvia Unzueta y Liberman Valencia; los becarios, Hugo Domínguez y Jorge Zepeda.

La iluminación, dirección de escena y dirección de ensayos estaban a cargo de Manuel Hiram; las maestras de danza eran Graciela González y Reyna Pérez; asistente de producción, Jaime Hinojosa; coordinación y difusión, Anadel Lynton; fotografía, Jorge Contreras y Raúl Aguilar; administración, Magnolia Flores; asesores, Luis Barranco, Rafael Castanedo y Juan Somolinos.[227]

Patricia Cardona afirmó que "frente a los cortos alcances de la Dirección de Danza por rebautizar a los conjuntos que auspicia, el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo se promueve ahora bajo el despersonalizado nombre de Compañía de Danza", y aunque hubiera perdido su nombre original no había sucedido lo mismo con su calidad artística.

---

[226] "Esta semana", en *El Nacional*, México, 1 de junio de 1980.
[227] Programa de mano de la Compañía de Danza, Temporada de Danza Contemporánea, PBA, México, 22, 24 y 25 de mayo de 1980.

Para Cardona, la Compañía "se explayó en alcances imaginativos para hacer vibrar un espectáculo con sus propios recursos mágicos y sus recursos plásticos"; hizo gozar de "un colorido poco usual" e imágenes con efectos teatrales al público asistente, "cálido y solidario con la danza contemporánea".

*Rito a la danza* carecía de "coherencia e intensidad plástica y dinámica", no suscitaba fascinación en participantes ni espectadores y los bailarines no dominaban la técnica afrocubana, debido al breve entrenamiento que habían recibido. En cambio, *Jaculatoria* mostraba "orden y coherencia interna", además de "refinamiento", lo que daba pie al "placer estético y la placidez de toda obra madura"; era comprensible para el espectador, resultaba "un descanso y un momento de recreación plena". A pesar de que el final era imprevisto y perdía intensidad, Flores Canelo llevaba la obra con "mesura y gran sentido plástico" utilizando efectos teatrales contrastados y trabajando con los bailarines "con plena conciencia de sus recursos físicos, lo que armoniza al conjunto y evita toda disparidad en la ejecución de los movimientos".

Refiriéndose a *La carpa*, Cardona afirmó que podía catalogarse a Graciela Henríquez como "una coreógrafa fundamentalmente *naif* o de una impulsividad imperiosa hacia el cambio, lo nuevo y lo fresco. Porque sus personajes son tan ingenuos y complejos, tan lúdicos y ancestralmente viejos, tan ingeniosos y populares como toda manifestación y temperamento incontaminados de los rebuscamientos occidentales". Para ella, las obras de Henríquez eran similares a "una selva tropical traducida en imágenes coreográficas donde todo transcurre según la motivación y fuerza interna de cada individuo, sin recatos ni dilucidaciones ni consideraciones de nada". Ese "desenfreno" no obstaba para que hubiera un "eje central, un centro de gravedad natural en cada personaje –nunca impuesto– que impide la pérdida de sentido o la desubicación de su propio espacio vital. De esta manera, el que puede desubicarse es el espectador, ante un espectáculo que está fuera de todos los cánones académicos".[228]

El siguiente grupo fue el Ballet Nacional, que actuó en el PBA el 29 y 31 de mayo y 1 de junio con los estrenos *Secuencia* de Jaime Blanc (m. Luciano Berio, diseños Jarmila Maserova); *Estudio número 7*. *Segundo trazo de un toro* de Guillermina Bravo (m. Richard

[228] Patricia Cardona, "El Ballet Independiente de Flores Canelo perdió su nombre original, pero no su calidad artística", en *Unomásuno*, México, 24 de mayo de 1980.

Wagner, diseños Maserova), y *Visión de muerte*, también de Bravo (m. Edgar Varése, diseños López Mancera), con el texto de Konrad Lorenz "Trátese de la agresión, o sea del instinto que lleva al hombre como al animal a combatir contra los miembros de su misma especie". Las reposiciones fueron *Interacción y recomienzo (Los héroes*) y *Estudio número 8*. *Leona-cazadora* de Bravo, y *Acuarimántima* y *Planos* de Federico Castro.

La dirección artística era de Guillermina Bravo; los bailarines, Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Jane Haw, Sally Margolis, José Mata, Eva Pardavé, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Orlando Scheker y Raquel Vázquez; técnicos, Guillermo Serret y José Luis Hernández; fotografías de Antonio Gutiérrez, Renzo Gostoli y Jorge Villanueva; colaboradores, Antonio López Mancera, Jarmila Maserova, Marta Palau, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, Raquel Tibol, Luis Rivero, José Antonio Alcaraz y Lin Durán; gerente, Gustavo A. Estrella; responsable del Seminario de Danza Contemporánea, Raquel Vázquez.[229]

Según Raquel Tibol, *Secuencia* expresaba el trabajo del BNM en la medida de su énfasis en el ser humano y en su "batalla consciente en pro del derecho a la perfección, a un arte, nuevo, al experimental". Era "rica en introversiones" de Blanc y se sucedía "entre la realidad y la pesadilla, entre obsesiones y tormentos del alma". "Pocas veces (o nunca) se ha llegado a interpretar con mayor vehemencia y definitiva delicadeza el complejo culpa-placer del amor homosexual como en esta obra."[230]

El 3, 4 y 8 de junio se presentó en la Temporada el Ballet Teatro del Espacio (BTE), en el PBA. El estreno mundial fue *Rompecabezas* de Miguel Ángel Palmeros (m. Pierre Max Dubois) y los estrenos en el PBA, *Interacción* de Bernardo Benítez (m. cantos gregorianos, Ginastera y Stravinsky), *Diálogo* de Descombey (m. Mario Lavista) y *La ópera descuartizada*, imaginada, coreografiada y puesta en escena también por Descombey (montaje musical Descombey sobre obras de Henry Purcell, con la complicidad de sonidos concretos y música popular cubana, diseños de vest. y esc. Descombey). Esta última se dividía en seis partes: *Revolución, fiesta*; *Amor y deber*; *Contrarrevolución*; *Caída*; *Miedo*; *Muerte… Revolución*.

---

[229] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Temporada de Danza Contemporánea, PBA, México, 29 y 31 de mayo y 1 de junio de 1980.
[230] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., p. 178.

El elenco del BTE estaba compuesto por la directora Gladiola Orozco; director asociado, Michel Descombey; consejo de la dirección formado por Bernardo Benítez, Maurice Dejean y Mario Rodríguez; diseño de iluminación, Descombey; dirección de ensayos, Ezequiel Celada y Bernardo Benítez. Los bailarines eran Marisela Acosta, Alicia Andreo, Bernardo Benítez, Antonio Domingo, Jorge Gale, Claudia Harris, Patricia Infante, Solange Lebourges, Miguel Ángel Palmeros, Mario Rodríguez, Ruth Fastag, Carlos Oropeza, Héctor Padilla y Elisa Rodríguez, y los integrantes del Taller, Victoria Gutiérrez, Susana Laborde, José Luis Morales, Lino Perea, Felipe Rodríguez, Javier Salazar y Vivian del Valle.

La coordinación administrativa estaba a cargo de Luisa Laborde; prensa y difusión, de José Enrique Gorlero; fotografía de Martine Parmain y Lourdes Laborde; benefactores, Paul Lepercq, Maurice Dejean y Michel Descombey; directora del Espacio Independiente, Gladiola Orozco, y sus maestros, Bernardo Benítez, Ezequiel Celada, Michel Descombey, Gladiola Orozco, Martine Parmain y Mario Rodríguez.[231]

Sobre *Rompecabezas* un cronista opinó que era un divertimiento formal. Su creador Miguel Ángel Palmeros dijo que cada una de sus obras (25 creadas durante los últimos diez años) "tiene un compromiso directo con la forma", porque por medio de ella podía expresarse. Para Palmeros, "no existe dualidad entre forma y contenido, precisamente porque una cosa te lleva a la otra"; sin embargo, tenía interés en el ser humano y sus problemas cotidianos. Sostenía que el trabajo creativo no sólo se realizaba en el foro, sino que muchas obras podían surgir en "la calle, viajando en metro o en el mercado", e invitaba a que los bailarines se lanzaran como coreógrafos sin temer al fracaso y siendo conscientes de que se requería talento pero también "cierta locura". Consideraba que era muy importante el equipo en una compañía y que se requería un director que impulsara el trabajo creativo; "yo corrí con una enorme ventaja, mis primeras obras nacieron aquí, con la compañía que dirige Gladiola Orozco".[232]

Descombey habló sobre su obra *La ópera descuartizada*: había tomado la ópera como "divertimiento de una clase social" en el siglo XIX y le había dado el nombre de

---

[231] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Temporada de Danza Contemporánea, PBA, México, 3, 4 y 8 de junio de 1980.
[232] Miguel Ángel Palmeros en "Temporada de Danza Contemporánea 1980", en *Excélsior*, México, 1 de junio de 1980.

descuartizada por el montaje musical de óperas de Purcell y otros sonidos. Giraba en torno del triunfo revolucionario y la capacidad de sostenerse en el poder, en referencia al golpe de Estado en Chile, país que había visitado durante el gobierno de la Unidad Popular y cuya caída "me afectó muchísimo, como me afecta todo lo que pasa en el mundo". Hacía referencia a la contradicción revolución-contrarrevolución y a la esperanza que quedaba después de la derrota.[233]

Bernardo Benítez explicó que en *Interacción* retomaba el complejo de Edipo y que su interés como creador se centraba en los problemas existenciales del ser humano. Afirmó que los bailarines no acostumbraban analizar las obras y personajes, lo que dificultaba su interpretación, pero en el caso del BTE, "buscamos esa compenetración, analizamos juntos cada obra, las reacciones de cada personaje, a fin de mostrar al público un trabajo completo".[234]

Patricia Cardona escribió que esa compañía "no deja de sorprendernos", pues "su elenco es cada vez más uniforme, cada día madura y refina más su estilo. Sus coreógrafos definen su lenguaje, y el conjunto, en su totalidad, es el terreno de la plasticidad lograda".

Le parecía que *La ópera descuartizada* era "extensa y denunciante"; el "efecto del vestuario y de la escenografía pesó más que la postura crítico-revolucionaria del autor, que no logra cuajar en un producto convincente". Por ello había sido desplazada por la otra obra de Descombey, "violenta y animalesca, bella y brutal", *Diálogo*, con la interpretación "con pleno conocimiento e inteligencia" de Marisela Acosta y Palmeros. Según Cardona, en *Diálogo* se daba forma a "espacios elocuentes de energía" y se hacía patente que "las ideas dancísticas" de Descombey eran "mucho más ricas e interesantes que sus ideas políticas, las que usualmente le restan color e intensidad a la danza".

*Rompecabezas* era una obra "interesante" que se asemejaba más a un calidoscopio por el uso de "formas y colores conjugados imaginativamente", pero tenía deficiencias de fluidez y lógica en las transiciones. Afirmó que el estilo de Palmeros se enriquecía con las cualidades plásticas de los bailarines, "un medio idóneo para crear obras juglarescas que estimulan el apetito visual del espectador".

---

[233] Angelina Camargo, "Estrenaron anoche *La ópera descuartizada*, de Descombey", en *Excélsior*, México, 4 de junio de 1980.
[234] Angelina Camargo, "„Para ser libres es necesario conocernos a nosotros mismos‟", en *Excélsior*, México, 6 de junio de 1980.

En *Interacción*, un "aéreo y delicado sedante", aparecían formas ligeras y suaves y muchos giros (características de las obras de Benítez) y desarrollaba personajes concretos, sin que la anécdota fuera obvia. El oficio coreográfico de Benítez se fortalecía; utilizaba diseños limpios y trazos correctamente ubicados en el espacio. Este autor podría tomar su propio camino si lograba unir su temperamento con "un lenguaje apropiado".[235]

Florencio Báez escribió que el BTE impresionó por la madurez, alto nivel técnico e impecable ejecución de los bailarines.[236] Otro cronista comentó que *La ópera descuartizada* era una "obra feroz" que continuaba "la línea totalizadora" de trabajos anteriores de Descombey, y que exploraba "múltiples situaciones dramáticas, reuniendo en su punto catártico las disciplinas artísticas". *Diálogo* establecía una "tentativa de comunicación de una pareja". *Interacción* era una "afortunada obra" de Benítez en la que empleaba un lenguaje "definitivamente propio y maduro". Y *Rompecabezas* era "placentero en la forma", mostraba una búsqueda espacial y el uso de imágenes dinámicas, y surgía después de "un silencio" de Palmeros, "benéfico para su desarrollo artístico".[237]

Ricardo Castillo Mireles criticó las obras y hasta el nombre de la compañía, porque su especialidad era la danza y no la palabra. Según él, en *Diálogo* "los trazos del baile son bellos y logran superar las ineficiencias musicales dando a los bailarines muy buen margen de movimiento para ocupar el espacio escénico". *Interacción* contaba con una buena ejecución de los bailarines, encabezados por Claudia Harris, pero no definía su tema central. *La ópera descuartizada*, "danza impresionante" que continuaba la línea política de Descombey, giraba en torno de "la lucha de clases con símbolos reconocibles"; sus imágenes eran atractivas visualmente, directas y con un mensaje coherente, por lo que serían comprendidas por el público.[238]

[235] Patricia Cardona, "Concluye la Temporada de Danza Contemporánea con la versatilidad plástica del Ballet Teatro del Espacio", en *Unomásuno*, México, 6 de junio de 1980.
[236] Florencio Báez Castro, en *El Día*, México, 5 de junio de 1980, reproducido en volante del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 20 a 23 de noviembre de 1980.
[237] "Se presentó ballet moderno", en *Excélsior*, México, 7 de junio de 1980.
[238] Ricardo Castillo Mireles, "Delineamiento sobre la danza y el teatro", en *Excélsior*, México, 17 de junio de 1980.

## 3. Ciclos del Teatro de la Danza

### Ciclo Danza '79

Después de años en que el Teatro de la Danza no dio funciones permanentes de danza, fue subutilizado y ni siquiera apareció en la cartelera del INBA (salvo cuando se ofrecía una conferencia, por ejemplo), en febrero de 1979 se inició el Ciclo Danza, con funciones los fines de semana a precios populares (el boleto más barato que el del cine, según la promoción de la temporada).

El Ciclo Danza „79 arrancó con el Ballet Independiente de México, dirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey, con el programa didáctico *La danza lenguaje universal, intérprete de la realidad del hombre*, cuyas localidades en su función inaugural del 2 de febrero se agotaron.[239] Con el mismo espectáculo-encuentro la compañía regresó al Teatro de la Danza del 2 al 5 de marzo, manteniendo su objetivo de "propiciar un acercamiento entre el público y la danza". En la primera parte del espectáculo se hacía un análisis y demostración del movimiento, en la segunda se presentaba *De esperanza en esperanza* de *Año cero* y en la tercera se establecía un diálogo con el público.[240]

El 9, 10 y 12 de febrero se presentó la CND con *Grand pas de quatre* (versión de Alicia Alonso); *Melodía* de Petrin Vladimir Sergevich (m. Christopher Gluck); *La casa de Bernarda Alba* de Ana Mérida; *Semillas* de Isabel Ávalos (m. Carl Orff), y *Suite de jazz* de Carlos López.

En este programa no participaron las grandes figuras de la CND; las obras presentadas eran de los nuevos coreógrafos, además de la reposición de Mérida, quien sorpresivamente interpretó el papel de Bernarda, porque la bailarina Jacqueline Fuller estaba lesionada. Ana Mérida regresaba al foro luego de 18 años de ausencia debida a la fractura de la columna vertebral que había sufrido en los años cincuenta.[241]

Los créditos de la compañía eran dirección general de Salvador Vázquez Araujo; artística, de Felipe Segura y Laura Urdapilleta. Los maestros, Isabel Ávalos, Elsa Recagno, Jorge Cano, Guillermo Valdez, Carlota Carrera y Claudia Trueba; maestra huésped, Karemia Moreno del Ballet Nacional de Cuba; director de escena, Juan González Amador.

---

[239] Cartelera del INBA, en *Excélsior*, México, 1 de febrero de 1979.

[240] "El Ballet Independiente realizará una temporada en el Teatro de la Danza", en *Excélsior*, México, 28 de febrero de 1979.

[241] Angelina Camargo, "Interpretó a Bernarda Alba, en el Teatro Juárez. Ana Mérida actuó con la CND, después de 18 años de retiro", *op. cit*.

Los bailarines fueron Jacqueline Fuller (aunque apareció en los programas estuvo ausente), Isabel Ávalos, George Roussis, Cecilia Zárate, Ana Bernal, Carlos López, Marcela Lombardo, Diana Angelini, Tihui Gutiérrez, Elia Luyando, Rosalba Navarro, Martha Tena, Alicia Zúñiga, Verónica Aranda, Mercedes Limón, Ángeles Martínez, Anabel Rovelo, Aglaé Verni, Andrea Gabilondo, Cecilia Lugo, Blanca Martínez, María Sánchez, Cleya Verni y Francisco Alcaraz.[242]

Del 23 al 26 de febrero presentó *El hombre y la danza* el grupo dirigido por Raúl Flores Canelo, con la actuación de Cecilia Baram, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Braulio Ruiz, Silvia Unzueta y Liberman Valencia, y el actor Roberto Dumont, narrador de la obra.[243] Ésta resultó un "bello y emocionante espectáculo" didáctico, "estimulante y divertido, lleno de energía y alegría de vivir";[244] se repuso en el Teatro de la Danza del 9 al 12 de marzo, y del 27 al 30 de abril, cuando se habían unido al elenco Blanca Gutiérrez y Benjamín Hierro.[245]

La Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana (UV) actuó en el Ciclo del 16 al 19 de marzo, dirigida por Rossana Filomarino. Sus integrantes eran Marcela Aguilar, María de los Ángeles Anaya, Leticia Bravo, Teresa Favela, Rocío López, Jorge Marcos Manuel, Aracely Martínez, Ruth Noriega, Patricia Otamendi, Javier Romero, Tonio Torres y Esteban Toscano, quienes bailaron obras de Guillermina Bravo, Graciela Henríquez y Filomarino.[246]

Del 30 de marzo al 2 de abril se presentó de nuevo en el Ciclo el Ballet Independiente, con *Trío* de Bernardo Benítez (m. Ravi Shankar), *Polyrythmie* (m. Francis Bayle) y *Diálogos* (m. Mario Lavista) de Descombey; y *Desiertos* de Anna Sokolow (m. Edgar Varèse), además de un diálogo final con el público.

[242] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza „79, Teatro de la Danza, México, 9, 10 y 12 de febrero de 1979.
[243] "*El hombre y la danza*, espectáculo creado por Raúl Flores Canelo, el 23", en *Excélsior*, México, 22 de febrero de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[244] Malkah Rabell en *ibid*.
[245] "Ballet dedicado al niño", en *Excélsior*, México, 27 de abril de 1979.
[246] "La Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Veracruz debutará hoy en el DF", en *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1979.

Del 6 al 9 de abril regresó la Compañía de Danza Contemporánea de la UV con su "original espectáculo",[247] compuesto por *Recuerdos de Juan Perdido* (c. Graciela Henríquez), *Divertimento*, *Refrán*, *Encuentros e imágenes* y *Estudios*.[248] En *Recuerdos* se reunían numerosas oraciones que daban el ritmo del movimiento y la música de la obra, aparte de otros sonidos. Para Patricia Cardona, era "una de las danzas más importantes de la década".[249]

En mayo de 1979 dio sus primeras funciones el Grupo Piloto de Danza Contemporánea del Centro Superior de Coreografía (CESUCO) de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento", con una exhibición de técnica Falco, dirigida por Juan Antonio Rodea,[250] y obras de la compañía de Louis Falco.[251] En ese mismo mes siguió otra clase-espectáculo, pero de técnica Graham, coordinada por Federico Castro y con su obra *Acuarimántima*.[252] En julio el Grupo Piloto volvió a actuar en el Teatro de la Danza, para dar otra exhibición de técnica Falco, ahora a cargo del maestro Alan Sener.

La CND fue programada de nuevo en el Ciclo el 20, 22 y 23 de julio con *Las sílfides*, en la cual el cuerpo de baile se vio más seguro que los solistas; *Pas de deux classique* en sustitución del anunciado *pas de deux* de *El Corsario*; *Suite de jazz*, y *La casa de Bernarda Alba*, donde no apareció Ana Mérida, a pesar de haber sido anunciada.[253]

La dirección general estaba a cargo de Salvador Vázquez Araujo; dirección artística, Felipe Segura, Laura Urdapilleta y Karemia Moreno (*maitresse* de ballet del Ballet Nacional de Cuba); *régisseur* Jorge Cano; maestros Isabel Ávalos, Jorge Cano, Elsa Recagno, Claudia Trueba y Guillermo Valdez. Los artistas invitados eran Ana Cardús y Charles Maple; los primeros bailarines de la CND, Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza, Elena Carter, Joseph Wyatt y Sylvie Reynaud; los primeros solistas, Jacqueline Fuller, Carlos López y George Roussis; los segundos solistas, Diane Gaddy, Carmen Olvera, Laura Echevarría, Isabel Ávalos, Aurelio García, Héctor Salcedo y

[247] "Danza moderna en lucido festival", en *Excélsior*, México, 12 de abril de 1979.
[248] Notas de pie de foto, en *Excélsior*, México, 7 de abril de 1979.
[249] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., p. 46.
[250] Cartelera del INBA, en *Novedades*, México, 12 de mayo de 1979.
[251] Luis Bruno Ruiz, "Lin Durán promueve el Centro Piloto de Danza Contemporánea", en *Excélsior*, México, 14 de mayo de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[252] "El Grupo Piloto de Danza del CESUCO demostrará la técnica Graham, el 26", en *Excélsior*, México, 21 de mayo de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[253] José Antonio Fernández C., "Ballet clásico, moderno y jazz en el Teatro de la Danza", en *Novedades*, México, 24 de julio de 1979.

Roberto Sánchez; los corifeos, Cecilia Rébora, Marcela Lombardo, Ana Bernal, Carmen Alvarado, Sygmunt Szostak y Eric Schmitt; el cuerpo de ballet estaba formado por Diana Angelini, Verónica Aranda, Sandra Ayala, Rossana Castilla, Patricia Cienfuegos, Beatriz Correa, Alicia de la Corte, Jacqueline Farina, Andrea Gabilondo, Patricia Gómez, Tihui Gutiérrez, Jane Hackett, Beatriz Juárez, Mercedes Limón, Marcela López, Cecilia Lugo, Elia Luyando, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Pascale Michelet, Cristina Mendoza, Rosalba Navarro, Noemí Pérez, Vilma Rainero, Anabel Rovelo, María Sánchez, Martha Tena, María Torquemada, Elizabeth Velázquez, Aglaé Verni, Cleya Verni, Francisco Alcaraz, Fernando Arce, Edgar Flores, Ricardo Rincón, Raúl Santillán e Isaac Vargas; y los suplentes, Mariana Hinojosa, Alicia Iturria, Evelia Kochen, Rebeca Ramos, María del Roble, Luis Astorga y Gonzalo Aguirre.[254]

También el Ballet Nacional de México participó en el Ciclo "79, del 27 al 30 de julio. Estrenó *Estudio número 6*. *Trazo sobre un toro de Creta* de Guillermina Bravo (presentada un mes antes en el PBA); *Proceso* de Federico Castro (m. Iannis Xenakis), y *Galería* de Jesús Romero (m. Juan Brennan); además presentó las reposiciones *Reacción de duelo*, *Estudio número 3*. *Danza para una bailarina que se convierte en águila* y *Juegos*. La dirección artística de la compañía era de Guillermina Bravo; los bailarines, Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Sally Margolis, José Mata, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Ernesto Salcido, Raquel Vázquez y Dorn Yoder; los técnicos, Guillermo Serret y Luis Arreguín; los colaboradores, Guillermo Barclay, Antonio López Mancera, Fiona Alexander, Marta Palau, Rafael Zamarripa, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, Raquel Tibol, Luis Rivero, José Antonio Alcaraz y Guillermo Noriega, y el gerente, Gustavo A. Estrella.[255]

El 20 de septiembre la CND regresó con *La bella durmiente del bosque*, con sus figuras principales Susana Benavides, Charles Maple, Jacqueline Fuller, Sylvie Reynaud,

[254] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza „79, Teatro de la Danza, México, 20, 22 y 23 de julio de 1979.
[255] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Ciclo Danza „79, Teatro de la Danza, México, 27 a 30 de julio de 1979.

Jorge Cano y Sygmunt Szostak.[256] Y el mismo mes, el Ballet Independiente de Orozco y Descombey presentó *Año cero*.[257]

En octubre actuó de nuevo el Grupo Piloto del CESUCO con secuencias técnicas y algunas obras, y del 2 al 5 de noviembre, la Compañía de Danza Contemporánea de la UV repuso *Estudios*, *Oraciones* (fragmento de *Recuerdos de Juan Perdido*), *Excentrique* y *Acto de amor*, además de *Fausto* de Rossana Filomarino (m. Manuel de Elías, esc. y vest. Germán Castillo). Los bailarines eran Marcela Aguilar, María de los Ángeles Anaya, Teresa Favela, Jorge Marcos Manuel, Ruth Noriega, Javier Romero y Tonio Torres.[258]

El 9 y 10 de noviembre se presentó el BNM, y en los primeros días de diciembre regresó el Grupo Piloto del CESUCO con exhibiciones de técnica Graham y Falco, además de obras de Víctor Cuéllar, Cecilia Appleton y Federico Castro.[259]

Del 6 al 10 de diciembre actuó el Ballet Teatro del Espacio con *Mi y yo* de Bernardo Benítez, *La jaula y el estanque* de Anna Sokolow y *Polyrythmie*, *Adentro, afuera… adentro* y *Zarabanda de las soledades* de Descombey.

Los integrantes eran Gladiola Orozco, directora; Michel Descombey, director asociado; Consejo de la dirección formado por Bernardo Benítez, Maurice Dejean y Mario Rodríguez; diseño de iluminación, Descombey; dirección de ensayos, Ezequiel Celada y Bernardo Benítez; administración, Susana Castro. Los bailarines eran Marisela Acosta, Alicia Andreo, Bernardo Benítez, Antonio Domingo, Jorge Gale, Claudia Harris, Patricia Infante, Mario Rodríguez, Ruth Fastag, Carlos Oropeza, Héctor Padilla y Elisa Rodríguez; los miembros del Taller, Pilar Arronte, Margarita Espino, Victoria Gutiérrez, Susana Laborde, José Luis Morales, Felipe Rodríguez, Javier Salazar y Vivian del Valle.[260]

**Ciclo Danza '80**

En 1980 continuó el Ciclo Danza del Teatro de la Danza, que del 24 al 27 de enero presentó al primero de los grupos recientemente formados, Danza Libre Universitaria (DLU), con *Prólogo* de Marco Antonio Silva, *Adagio* de Cora Flores, *Trío* de Aurora Agüeria, y *Dueto*

---

[256] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1979.

[257] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Teatro de la Danza, México, 19 a 23 y 26 a 30 de septiembre de 1979.

[258] "Presentación dancística de la UV", en *Unomásuno*, México, 30 de octubre de 1979.

[259] "Vida y Movimiento presenta a su Grupo Piloto de Danza", en *Excélsior*, México, 1 de diciembre de 1979.

[260] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „79, Teatro de la Danza, México, 6 a 10 de diciembre de 1979.

y *Percusiones II* de Cristina Gallegos, coordinadora del grupo, además de *Pas de sept* de Nellie Happee (m. Edward Grieg).[261] Los diseños e iluminación estuvieron a cargo de Kleómenes Stamatiades, y el sonido y grabaciones, de Federico Chas.

Los bailarines de DLU, Cristina Gallegos, Aurora Agüeria, Cora Flores, Marco Antonio Silva y Manuel Morales, compartieron el foro con el Ballet San Ángel Inn, cuyas integrantes bailaron la obra de Happee.

Del 21 al 25 de febrero el Ballet Teatro del Espacio repuso *Año cero* en el Teatro de la Danza con el mismo elenco de dos meses antes, además de los nuevos bailarines Solange Lebourges y Lino Perea.[262]

El siguiente fin de semana entró el primer grupo de la nueva danza contemporánea que se desarrollaba en México, que no pertenecía ni dependía de ninguna institución oficial: el Forion Ensamble. Actuó en el Teatro de la Danza del 28 de febrero al 2 de marzo, probando las obras que llevaría a su próxima gira por Francia y España: los estrenos *Paisaje interior* de Jorge Domínguez, *Historia como cuerpos* de Lidia Romero, *Consérvese fresco y seco* de Rosa Olivera y *Sucesión* de Eva Zapfe, además de las reposiciones *La vieja historia de la Cenicienta* de Olivera e *Intersección* de Zapfe.

Los bailarines eran Jorge Domínguez, Gregorio Fritz, Patricia Otamendi, Lidia Romero, Eva Zapfe, Ricardo Peñaloza y Rosa Olivera. Encargados de relaciones públicas, Jorge Domínguez y Eduardo Ruiz; de la administración, Lidia Romero y Patricia Otamendi; del archivo, Eva Zapfe y Rosa Olivera; de la producción, Romel Rosas, Gregorio Fritz y Ricardo Peñaloza; diseño del vestuario, utilería e iluminación a cargo de los coreógrafos, en colaboración con Romel Rosas.[263]

Del 6 al 9 de marzo el BTE participó en el Ciclo Danza „80 con su programa *Encuentro-diálogo con el Ballet Teatro del Espacio*, que incluía en la primera parte las obras *Trío* de Bernardo Benítez y *Polyrythmie*, *Diálogo* y *Adentro, afuera… adentro* de Descombey, y en la segunda, un análisis del movimiento, su motivación y significado, así como un diálogo entre el público y los miembros de la compañía. El elenco se mantenía

---

[261] "En el Teatro de la Danza. Cuatro funciones del grupo Danza Libre Universitaria", en *Unomásuno*, México, 21 de enero de 1980.
[262] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 21 a 25 de febrero de 1980.
[263] Programa de mano del Forion Ensamble, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 28 y 29 de febrero y 1 y 2 de marzo de 1980.

igual que en la temporada anterior, salvo por la integración del bailarín Miguel Ángel Palmeros; la administración de la compañía estaba a cargo de Luisa Laborde.[264]

Del 19 al 23 y del 26 al 30 de marzo el Ballet Nacional de México participó en el Ciclo Danza „80. En el primer programa estrenó *Conversación* de Jesús Romero (m. George Cromb) y repuso *Juegos* de Jaime Blanc, *Planos* de Federico Castro y *Estudios número 1* y *3* y *Homenaje a Cervantes* de Guillermina Bravo. En el segundo programa el estreno fue *Status quo* de Guillermo Serret (m. George Cromb) y las reposiciones, *Juego de pelota*, *Estudios número 2* y *8* y *Epicentro* de Bravo, además de *Proceso* de Castro, con el texto: "La obra trata sobre el proceso evolutivo vital: desde los seres más simples, hasta el hombre y la conquista de las estrellas".

La dirección artística del BNM estaba a cargo de Guillermina Bravo, Premio Nacional de las Artes 1979; los bailarines eran Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Jane Haw, Sally Margolis, José Mata, Eva Pardavé, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Ernesto Salcido y Raquel Vázquez. Fotografías de Antonio Gutiérrez, Renzo Gostoli y Jorge Villanueva; técnicos, Guillermo Serret y José Luis Hernández; colaboradores, Antonio López Mancera, Jarmila Maserova, Marta Palau, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, Raquel Tibol, Luis Rivero, José Antonio Alcaraz y Lin Durán; responsable del Seminario de Danza Contemporánea, Raquel Vázquez; gerente, Gustavo A. Estrella.[265]

Para Manuel Blanco, aunque los jóvenes coreógrafos de la compañía desplegaban una "sostenida y valiosa actividad creativa", todavía no poseían la "consistencia" de Bravo, lo que era mucho pedir, pues ésta había llegado a "la plena madurez y sus experimentos coreográficos contienen por lo común esa pluralidad de formas y contenidos que sólo se vislumbran en las grandes creaciones". Dijo Blanco que la música de Revueltas "parece quedarle grande" a la coreografía *Planos* de Castro, en tanto que Bravo presentaba "piezas clave" de la danza mexicana, como *Juego de pelota*, *Epicentro* y los estudios que había

[264] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 6 a 9 de marzo de 1980.
[265] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 19 a 23 y 26 a 30 de marzo de 1980.

creado, “pequeñas obras de arte que por sus propias características crecen continuamente en la interpretación”.[266]

Del 10 al 12 de abril el CESUCO regresó al Teatro de la Danza con obras de Mirta Blostein, Jorge Gale, Cecilia Appleton, Esperanza Gómez y Federico Castro, ejecutadas por los bailarines Cecilia Appleton, Norma Batista, Jeffrey Ellies, Eloísa Greene, Lorena Glinz, Margarita Martínez, Leticia Pliego, Rodrigo Pérez Salazar, Óscar Pérez Luna, Laura Rocha, Orlando Shecker y Yuri Tokunaga.[267]

Del 17 al 20 de abril el BTE de nuevo participó en el Ciclo Danza „80, donde estrenó *Interacción* de Bernardo Benítez (m. cantos gregorianos, Ginastera y Stravinsky), además de reponer *Zarabanda de las soledades* de Descombey y *Desiertos* de Anna Sokolow. El tema de *Interacción* eran las relaciones emocionales y amorosas; mostraba “nuevos caminos de la danza contemporánea mexicana, que no se ha detenido en banalidades conceptuales como única posibilidad y busca afanosamente mostrarse como vehículo de comunicación”. Como justificando su integración al repertorio de la compañía, se afirmó que “la tarea y el salto cualitativo de Benítez al asumir una obra compleja y madura como ésta, no escapa a la preocupación general del BTE”,[268] seguramente refiriéndose a la preocupación política del coreógrafo principal de la compañía.

La CND volvió al Teatro de la Danza del 8 al 11 de mayo, con nuevas obras, *Aguffa* del cubano Víctor Cuéllar (m. Sergio Vitier, vest. Eduardo Arroche), *Profecía* de Ana Mérida y *Suite de jazz* de Carlos López. La dirección general de la compañía era de Vázquez Araujo; la artística, de Felipe Segura, la musical, de Francisco Savín. Los cambios también se daban en el reparto, pues los primeros bailarines eran Susana Benavides, Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer; primeros solistas, Sygmunt Szostak, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos, Carlos López y Diane Gaddy; segundos solistas, Laura Echevarría, Ana Bernal, Cecilia Rébora, Aurelio García, Héctor Salcedo y Roberto Sánchez; corifeos, Carmen Alvarado, Mercedes Limón, Beatriz Correa, Vilma Rainero, Cleya Verni, Ricardo Rincón y Francisco Alcaraz; cuerpo de baile formado por Diana Angelini, Verónica Aranda, Rossana Castilla, Laura Castro, Patricia Cienfuegos, María del Roble, Adriana

[266] Manuel Blanco, “Recuento 1980. Madurez en la danza mexicana (última de 2 partes)”, en *El Nacional*, México, 25 de enero de 1981.
[267] “Vida y Movimiento presentó a su Grupo Piloto”, en *Excélsior*, México, 20 de abril de 1980.
[268] “Temporada de ballet”, en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1980.

García, Patricia Gómez, Tihui Gutiérrez, Jane Hackett, Alicia Iturria, Evelia Kochen, Beatriz Juárez, Emmanuelle Lecomte, Claudia López, Marcela López, Elia Luyando, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Elena Martínez, Cristina Mendoza, Rosalba Navarro, Noemí Pérez, Rosa Ramírez, Angelina Sotelo, Patricia Tapia, Martha Tena, María Torquemada, Elizabeth Velázquez, Aglaé Verni, Édgar Aguirre, Fernando Arce, Luis Astorga, Édgar Flores, Eric Johnston, Gabriel Rizo, Sigfrido Rzysko, Raúl Santillán e Isaac Vargas.

Además, los créditos de *régisseur* eran para Jorge Cano y Elsa Recagno; el *maître* principal del Ballet Nacional de Cuba, Joaquín Banegas; maestros, Isabel Ávalos, Jorge Cano, Elsa Recagno, Claudia Trueba, Martine Parmain y Guillermo Valdez; coordinación musical, Juan González Amador; pianistas, Manuel Maldonado, Abel Lugo, Adolfo Ramírez, Norma Román y Eduardo Estudillo; coordinación técnica, Armando Reyes; gerente, Francisco Serrano; guardarropía, Thelma Ortiz; asistente general, Juan Manuel Cobos; Servicios médicos especializados CDOM.[269]

Del 3 al 6 de junio el CESUCO participó en el Ciclo; del 10 al 12, Margarita Gordon con su programa de danza española,[270] que siempre triunfó en los foros en que se presentó. En julio otra vez el CESUCO, con las reposiciones *Litgú* y *Ligamentos*, además de los estrenos *Canciones* de Mirta Blostein, *Libertango* de Arturo Garrido y *Ritual* y *Nudo* de Cecilia Appleton. Además de los dos últimos, los bailarines participantes eran Norma Batista, Fernando Castillo, Jeffrey Ellis, Margarita Martínez, Rodrigo Pérez Salazar, Leticia Pliego, Laura Rocha y Yuri Tokunaga.[271]

El Ballet Nacional regresó del 23 al 27 de julio y del 30 de julio al 3 de agosto con dos programas. En el primero presentó *Juegos*, *Acuarimántima*, *Estudios número 1* y *4, Dos piezas fáciles* y *Epicentro*; en el segundo, *Interacción y recomienzo (Los héroes*), *Estudios número 2* y *7*, *Status quo*, *Visión de muerte* y *Trifásico*. Esta última obra de Federico Castro tenía el texto "¿Qué es una personalidad? ¿Cómo se expresa, cuál es su red de equivalencias y significaciones? En esta coreografía se ofrece una de las muchas

[269] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 8 a 11 de mayo de 1980.
[270] "Recital de baile", en *Excélsior*, México, 11 de mayo de 1980, p. 7-B.
[271] "CESUCO, Vida y Movimiento, presenta al Grupo Piloto de Danza Contemporánea", en *Excélsior*, México, 20 de julio de 1980.

respuestas posibles con un elemento significativo por sí mismo: el manejo espacial del triángulo".[272]

El 11 y 12 de agosto la CND dio su "Concierto" dentro del Ciclo Danza „80 con *Grand pas de quatre*, *Las sílfides*, *Aguffa*, *El cisne negro* y fragmentos de *Catulli Carmina*, *La bella durmiente del bosque*, *El Cascanueces* y *El Corsario*. Los bailarines participantes fueron Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer, Diane Gaddy, Sygmunt Szostak, Isabel Ávalos, Francisco Araiza, Cecilia Rébora, Ana Bernal y Giselle Colás, además de los artistas huésped Nicu Lohan y Manuela Descamp.[273]

También en agosto se presentó el BTE con *Rompecabezas* de Miguel Ángel Palmeros, *Trío* de Bernardo Benítez, y *Adentro, afuera… adentro* y fragmento de *Año cero* de Michel Descombey. Una de sus funciones fue para el Programa "Maestros a Bellas Artes" organizado por la SEP, en el que entablaron un diálogo con el público.[274]

Del 14 al 17 de agosto entró en el Teatro de la Danza otro de los nuevos grupos independientes de danza contemporánea, Alternativa Ballet Contemporáneo, dirigido por Luis Fandiño. Las obras presentadas fueron *Dúo* de Rodolfo Reyes; *Marcha*, *Runa (hombre)* y *Primer documento* de Kleber Viera, y *Canto primero* y *Suceso crónica* de Fandiño, con los bailarines Isabel Hernández, Emma Messeguer, Soledad Ortiz, Sonia Pabello, Kleber Viera y la bailarina huésped (en *Primer documento*) Cristina Gallegos. El director artístico y maestro de danza era Luis Fandiño; asesor, Rodolfo Reyes; asistente, Lázaro Sandoval; iluminación, Manuel Hiram.[275]

Danza Libre Universitaria actuó en el Ciclo del 28 al 31 de agosto con *Tres mujeres y una canción de amor* (m. latinoamericana), *Desesperado* (m Rachmaninov, poema de Cristina Gallegos), *Andante* (m. Shostakovisch) y *Traffic* (m. popular), todas de Cristina Gallegos; además de *Tiempo de espera* de Aurora Agüeria (m. Marcello, poema Miguel Araiza, diseños Edmundo Mendoza), *Evocación* de Cora Flores (m. Alan Stevell) y *Fluir* de Marco Antonio Silva (m. Eberhad Weber, diseños Kleómenes Stamatiades). Los

[272] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 23 a 27 de julio y 30 de julio a 3 de agosto de 1980.
[273] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, "Concierto", Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 11 y 12 de agosto de 1980.
[274] "El Ballet Teatro del Espacio se presenta en el INBA", en *Novedades*, México, 11 de agosto de 1980.
[275] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 14 a 17 de agosto de 1980.

bailarines eran los cuatro coreógrafos, además de Cecilia Múzquiz, Manuel Morales y el invitado Kleber Viera.[276]

Del 4 al 7 de septiembre la CND apareció nuevamente en el Ciclo Danza „80 con *Grand pas de quatre*; *Pas de deux a trois* (c. Carlos López Magallón, m. Claude Bolling); *pas de deux* de *Don Quijote*, *Grand adagio* de *El lago de los cisnes*, *El pájaro azul (pas de deux)*, un fragmento de *Catulli Carmina* y *Adagio de la rosa*.

Los bailarines participantes fueron Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer, Diane Gaddy, Sygmunt Szostak, Isabel Ávalos, Francisco Araiza, Cecilia Rébora, Ana Bernal, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Aurelio García, Francisco Alcaraz, Ricardo Rincón y Eric Johnston, además de los artistas huésped Alpo Pakarinen, Clara Carranco y Pascal Sevajols.[277]

Una vez lograda una mayor estabilidad y con el fin de festejar sus catorce años de vida, del 11 al 14 de septiembre actuó dentro del Ciclo „80 la Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo. Presentó el estreno en México de una de las obras más importantes del periodo "oscuro" de Anna Sokolow, *De los diarios de Kafka* (m. Schumann, Mahler y Block, textos Franz Kafka, traducc. Emilio Carballido, y Antiguo Testamento, traducc. Cipriano Valero). Además, repusieron *Gymnopedies* de Graciela Henríquez y *Jaculatoria* de Flores Canelo.

Los bailarines eran Raúl Aguilar, Miriam Alerhand, Cecilia Baram, Blanca Gutiérrez, Benjamín Hierro, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero y Silvia Unzueta, y los becarios Ricardo Chávez y Concepción Matto. La iluminación, dirección de escena y dirección de ensayos, de Manuel Hiram; maestros de danza, Luis Fandiño, Graciela González y Reyna Pérez; asistente de producción, Jaime Hinojosa; prensa y difusión, Anadel Lynton; administración, Magnolia Flores; fotógrafos, Jorge Contreras y Raúl Aguilar; publicidad, Claude Broquet; asesores, Luis Barranco, Juan Somolinos y Rafael Castanedo.[278]

---

[276] "Nueva temporada de la Compañía Danza Libre Universitaria", en *Excélsior*, México, 26 de agosto de 1980.

[277] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 4 a 7 de septiembre de 1980.

[278] Programa de mano de Compañía de Danza, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 11 a 14 de septiembre de 1980.

Del 18 al 21 de septiembre en el Ciclo Danza „80 participó Pimpo de Aguirre con su concierto de danza *España por el mundo*, formado por obras cortas sobre la asimilación y transformación de la danza española en países como Rusia, Hungría, Francia, México, Cuba, Venezuela y Estados Unidos. Pimpo de Aguirre era la autora de la coreografía, el guión y la iluminación del espectáculo; narrador, Marcel Duval; coordinador, Martín López; vestuario, Carmen Vila; estilista literario, Ramón Salvat; portada del programa, José García Ocejo.[279]

En octubre la Compañía de Flores Canelo estuvo de nuevo en el Teatro de la Danza, del 2 al 5 y del 9 al 12, con *Rito a la danza*, *Jaculatoria* y *De los diarios de Kafka*, con el mismo elenco de un mes antes.[280]

También en octubre actuó Alternativa, del 16 al 19, con *Marcha*, *Viva Bach*, *Runa*, *Primer documento* y *Suceso crónica*, y los bailarines Isabel Hernández, Emma Messeguer, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Kleber Viera.[281] Y del 23 al 26, el Grupo Piloto del CESUCO, con dos estrenos de Cecilia Appleton y de Fernando Castillo, además de las secuencias técnicas coordinadas por Federico Castro.[282]

En noviembre hubo una temporada más de *El hombre y la danza* de Flores Canelo; con ella festejaron las cien representaciones. Del 20 al 23 de noviembre tocó el turno al Ballet Teatro del Espacio, con la obra de Bernardo Benítez *Trío*, y las de Descombey *Polyrythmie*, *Adentro, afuera… adentro* y *Zarabanda de las soledades*, con el mismo elenco de sus funciones de agosto.[283]

El siguiente fin de semana, del 27 al 30 de noviembre, Danza Libre Universitaria estrenó sus obras *Jazz 14* y *Casi jugando* (c. Cristina Gallegos, m. B. B. King), y repuso *Desesperado* y *Traffic* de Cristina Gallegos, *Adagio* de Cora Flores, *Y en el silencio* de Aurora Agüeria (m. Revueltas, diseños Kleómenes Stamatiades) y *Zapata* de Guillermo

---

[279] Programa de mano de Pimpo de Aguirre con *España por el mundo*, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 18 a 21 de septiembre de 1980.
[280] Programa de mano de la Compañía de Danza, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 2 a 5 y 9 a 12 de octubre de 1980.
[281] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 16 a 19 de octubre de 1980.
[282] "El Grupo Piloto de Danza Contemporánea se presentará desde hoy, con obras de Castro, Appleton y Castillo", en *Excélsior*, México, 23 de octubre de 1980.
[283] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 20 a 23 de noviembre de 1980.

Arriaga. Participaron los bailarines Aurora Agüeria, Cora Flores, Cristina Gallegos, Cecilia Múzquiz, Manuel Morales, Marco Antonio Silva, Javier Garrido y Amador Rosas.[284]

Con los Ciclos Danza „79 y „80 el Teatro de la Danza se convirtió gradualmente en un espacio que mostró el trabajo de las compañías subsidiadas y de los nuevos grupos que luchaban por un lugar dentro del campo dancístico. A finales de 1980 la UNAM inauguró el segundo teatro dedicado a la danza en la ciudad, la Sala Miguel Covarrubias, que junto con el Teatro de la Danza sería el foro obligado de todo grupo para probar y difundir sus obras.

[284] Luis Bruno Ruiz, "Danza Libre Universitaria desde el 27", en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1980.

## V. Danza clásica oficial: la Compañía Nacional de Danza o Ballet del Teatro de Bellas Artes, un privilegiado

### 1. 1977: los nuevos apoyos

Luego de los cambios que se hicieron en el interior del INBA al iniciar el sexenio, que llevaron a Fernando Lozano a la Subdirección General de Música y Danza, y ratificaron a Salvador Vázquez Araujo como titular de la Dirección de Danza, en 1977 la Compañía Nacional de Danza (CND) se convirtió en oficial por decreto presidencial y se le otorgó el Palacio de Bellas Artes (PBA) como su residencia.[285] De esa manera, la CND se convirtió en el Ballet del Teatro de Bellas Artes (aunque se hacía referencia a ella de manera indistinta con ambos nombres) y recibió un apoyo extraordinario para fortalecer y difundir su trabajo.

La primera actividad en la que participó el Ballet del Teatro de Bellas Artes (BTBA) fue la I Temporada de Ópera Ballet 1977, que se inició en el PBA el 1 de marzo con bombo y platillo. Patricia Aulestia explicó que como era costumbre desde hacía siglos y sucedía en teatros como la Ópera de París, el Covent Garden y la Scala de Milán, en esta temporada compartían el foro ambas manifestaciones artísticas. El hecho de que el INBA se incorporara a "esa modalidad mundial", permitía presentar juntas a sus compañías oficiales, el Coro del Teatro de Bellas Artes (dirigido por Jesús Macías Juárez), la Orquesta del Teatro de Bellas Artes (por Luis Berber) y el BTBA (por Salvador Vázquez Araujo).[286]

Los días 1, 3 y 6 se presentó la ópera *Aída* de Giuseppe Verdi, en la cual sólo actuaron cantantes, músicos y técnicos mexicanos, calificados como "de primer orden" y "absolutamente deslumbrantes", además de la coreografía, bailarines (del BTBA), vestuario y escenografía. El "memorable triunfo" que alcanzó esa "sensacional" función fue señalado como "superior a lo que suele verse en Nueva York, Londres, París o Buenos Aires",[287] incluso por el exigente Kurt Hermann Wilhelm, quien también afirmó que la coreografía de Nellie Happee era una "verdadera maravilla", así como "la comparsería", "movida

[285] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, PBA, México, 14, 16, 18 y 21 de abril de 1991. La conversión de la CND en oficial era uno de los compromisos del Plan Nacional de Educación publicado en 1977, donde se aseguraba que debía otorgarse "carácter institucional a las actividades de la Compañía Nacional de Ópera y de la CND, mediante su reglamentación jurídica". En "V. Cultura y Difusión Cultural", Plan Nacional de Educación, *op. cit*., p. 31.
[286] Patricia Aulestia, "Temporada de ópera-ballet INBA 1977", en *Cine Mundial*, México, 7 de marzo de 1977, pp. 4-5.
[287] "Por nuestros teatros. Bellas Artes. *Aída*", en *El Redondel*, México, 6 de marzo de 1977.

acertadamente" por Felipe Segura.[288] Entre los bailarines destacados por los cronistas estuvieron Jacqueline Fuller como la sacerdotisa central, Jorge Cano como el negrito y la mexicana Elena Carter y el jamaiquino Joseph Wyatt (ambos del Dance Theatre de Harlem de Nueva York) como la pareja principal del gran ballet del segundo acto de la ópera.[289]

El primer programa del BTBA, presentado de manera independiente en la temporada los días 8, 10 y 13 de marzo, estuvo compuesto por la versión de Alicia Alonso de *La fille mal gardée* (esc. y vest. López Mancera), *Juan Calavera* de Josefina Lavalle y *Trío* de Nellie Happee. Participó la Orquesta del Teatro de Bellas Artes; los créditos del BTBA incluían a Salvador Vázquez Araujo como su director general y a Nellie Happee, Felipe Segura, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Jorge Cano como integrantes de su Comisión Artística.

Los primeros bailarines eran Laura Urdapilleta, Martha Pimentel, Susana Benavides, Francisco Araiza y Jorge Cano; primeros solistas, Jacqueline Fuller, George Roussis, Elena Carter, Joe (Joseph) Wyatt y Aurelio García; segundos solistas, Diane Gaddy, Claudia Trueba, Giselle Colás, Carmen Olvera, Maclovia Carrión, Roberto Sánchez, Sergio Vicencio y Héctor Salcedo; corifeos, Laura Echevarría, Cecilia Zárate, Jacqueline Farina y Carmen Alvarado; cuerpo de ballet, Diana Angelini, Mafalda Cintrón, Beatriz Correa, Cynthia Couttolenc, Luisa Fernanda, Alicia Fernández, Adriana García, Patricia Gómez, Marcela Gutiérrez, Mercedes Limón, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Patricia Romero, Martha Sepúlveda, Coral Zayas, Abimael Aguilar, Juan Mejía, César Gómez, Ricardo Rincón, Guillermo Valdez y Atalfa Suárez; las suplentes, Sandra Ayala, Marcela López y Beatriz Juárez.

Los maestros titulares de la compañía eran Susana Benavides, Jorge Cano, Nellie Happee, Elsa Recagno, Laura Urdapilleta y Felipe Segura; el *reggiserato* estaba a cargo de Francisco Serrano, Claudia Trueba y Cecilia Zárate; la dirección de escena, de Juan González Amador. Los artistas invitados del Ballet Nacional de Cuba fueron en esa temporada las primeras bailarinas Mirta Plá y Martha García, los solistas Clara Carranco y

[288] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *ibid*.
[289] Patricia Aulestia, "Temporada de ópera-ballet INBA 1977", *op. cit*.

José Luis Zamorano, y la solista de carácter Lidia Díaz, además de otros invitados de la ADM (como Cecilia Appleton en *Juan Calavera*).[290]

La temporada fue vista como una oportunidad de que la compañía lograra "reafirmar sus virtudes" y mostrara "innovaciones de repertorio sobre la base de un sostenido esfuerzo colectivo, asegurando una efectiva superación técnica y el rescate de obras" (*Juan Calavera* y *Trío*) que expresaban "valores nacionales".[291]

Nellie Happee habló sobre su participación en la temporada de 1977: la danza en *Aída* era resultado de más de año y medio de trabajo con la CND, luego de su reestructuración.[292] La ópera tuvo un gran éxito; logró llenos totales en sus tres funciones, lo que sólo había sucedido, según el especialista Carlos Díaz Du-Pond, cuando en las temporadas operísticas habían actuado estrellas internacionales, como María Callas. Por ello, consideraba que "casi podríamos decir que es un caso sin precedentes en la historia de nuestra ópera nacional".[293]

El BTBA no alcanzó el mismo éxito; no convocó a un numeroso público, lo que Kurt Hermann Wilhelm adjudicó a que la ópera había tenido la promoción y el "empuje" de Rómulo Ramírez, mientras que Vázquez Araujo no había puesto el mismo "entusiasmo", o "¿lo llamamos indolencia?". El cronista escribió que en el Ballet el aspecto artístico lo resolvía la comisión del área, pero faltaban "elementos de relaciones públicas y de promoción" para interesar al público "en tan excelentísima compañía".

Al igual que otros, Kurt Hermann Wilhelm reconoció los avances del BTBA, debidos a la asesoría cubana; sin embargo, le parecía que de *Juan Calavera* debía encargarse una compañía de danza moderna, pues había resultado "sinceramente aburrido", aunque "lo bueno es que dura escasos quince minutos". En cambio, "la bellísima coreografía" *Trío* era "verdadera danza clásica" y conservaba "toda su frescura y todo su impacto"; la versión del reparto original le parecía mejor, pero las jóvenes Maclovia Carrión y Carmen Alvarado habían bailado con "mucha poesía, mucho lirismo", aunque

[290] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Temporada de Ópera/Ballet „77, PBA, México, 8, 10 y 13 de marzo de 1977.
[291] "Sobresaliente participación de bailarines en la ópera", en *Excélsior*, México, 8 de marzo de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[292] Nellie Happee en Angelina Camargo, "Un bailarín no se improvisa, no es café instantáneo, explica Nellie Happee", *op. cit*.
[293] Carlos Díaz Du-Pond, "*Andrea Chenier*, bellísima partitura de Umberto Giordano", en *El Redondel*, México, 13 de marzo de 1977, 2a. secc., p. 13.

Roberto Sánchez "se limitó a bailar, pero en ningún momento a interpretar". La "encantadora joyita" *Fille* fue bailada con gran nivel técnico por los cubanos Mirta Plá y José Luis Zamorano; empero, la primera "no gusta en el repertorio romántico" y el segundo no llegaba al nivel de Lázaro Carreño, que un año antes había tenido el papel de Colín. En cuanto a Jorge Cano, estuvo "sencillamente genial en el Alain", papel que luego de veinte años seguía interpretando "como el primer día"; probablemente era "su mayor creación". Sánchez era más un bailarín de carácter, George Roussis no había aprovechado su papel de Mamá Simmone y el cuerpo de baile estaba en "óptimas condiciones".

En la función del día 10 los protagonistas de *Fille* fueron Susana Benavides y Francisco Araiza; ella bailó "fabulosamente" y permitió asegurar que "no es necesario traer a nadie de ninguna región del globo terráqueo", pues era "única" en ese ballet, "inolvidablemente perfecta y borra el recuerdo de cualquier bailarina a la que anteriormente le hayamos visto esta misma obra [pues] la llena de tantas sutilezas, la colma de tanta picardía y la adorna con tanta impecable técnica". En cambio, Araiza ya había visto "pasar sus mejores días", se notaba "vacilante" y con "limitaciones técnicas", de manera que era necesario "importar *étoiles* porque no tenemos ninguno que pueda llenar las exigencias de este ballet".[294]

Para Dionisia Urtubées, *Juan Calavera* correspondía a un tipo de obras creadas "con los elementos para hacer danza de donde pudiéramos" recreando temas mexicanos; por ello, resultaban sólo "instantes dramáticos, grandes actuaciones que en aquella época eran perfectamente justificables", lo que no sucedía veintidós años después. Para ella, era válido retomar temas populares, pero lo "viejo" era "el tratamiento dancístico" de la obra, que negaba dos décadas de desarrollo técnico y coreográfico. Por otro lado, consideró que aunque *Trío* era un poco "monótona", lograba momentos de gran belleza. En el caso de *Fille*, Mirta Plá mostró su dominio del personaje protagónico, además de "jugar" con éste gracias a su "destreza técnica" y virtuosismo. Esa obra, como todas las del repertorio tradicional, tenía un "lenguaje limitado", pero Urtubées percibió el "avance técnico e interpretativo" de la compañía, aunque aclaró que sólo era un inicio.[295]

---

[294] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 13 de marzo de 1977, 2a. secc., p. 12.

[295] Dionisia Urtubées, "Temporada de Ballet en Bellas Artes", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, marzo de 1977.

Manuel Blanco escribió que las tres obras presentadas por el BTBA eran "disímbolas" y captaron el interés del espectador. *Juan Calavera* era "un ballet alegre, gracioso, ligero, muy en el marco de la época" nacionalista; en él Lavalle había logrado "frescura e ingenuidad" y triunfaría en funciones para público infantil. Opinó que la obra neoclásica *Trío* mantenía "la belleza plástica y la expresión sensible", y que al igual que otras obras de Happee, carecía de "enfrentamientos", "drama" y "clímax", pero recibía los aplausos del público. En cuanto a *Fille*, lograba "conservar la claridad y el ritmo de esta pieza de „teatro bailado""; la versión era "muy satisfactoria", así como el cuerpo de baile y todos los personajes, "reforzados" por Mirta Plá.[296]

A diferencia de esas opiniones, según Luis Bruno Ruiz *Juan Calavera* fue "una sorpresa única, que se debe tomar como una inteligente medida", pues su "sello mexicano" contrastaba con la formalidad de la temporada.[297]

Los integrantes del BTBA expresaron orgullo por su trabajo. Happee declaró que se habían hecho "progresos increíbles" desde el inicio de la asesoría cubana y que el propósito de mantener obras del repertorio tradicional balletístico era darle solidez al grupo.[298] Laura Urdapilleta mencionó que de todas las etapas por las que había atravesado el BTBA, la presente era la mejor, pues daba posibilidades para consolidar una compañía digna con obras de repertorio y contemporáneas. La cubana Martha García se refirió a los esfuerzos que se realizaban y al continuo mejoramiento del Ballet.[299]

El éxito de *Aída* tampoco se repitió con la siguiente ópera incluida en la temporada, *Andrea Chenier* de Umberto Giordano. Aunque fue difundida por el Canal 11 de televisión,[300] muchos la consideraron un fracaso, como Raúl Cosío, quien tachó de "ridículos" a los artistas;[301] Eloísa R. de Baqueiro, según quien se demostró que sólo un cantante tenía la calidad necesaria y criticó la "muy ingrata" puesta en escena,[302] y Kurt

---

[296] Manuel Blanco, "Primera función de la Compañía Nacional de Danza", en *El Nacional*, México, 10 de marzo de 1977, p. 15.
[297] Luis Bruno Ruiz, "*Juan Calavera* marcó un sello mexicano", en *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[298] Nellie Happee en Angelina Camargo, "Un bailarín no se improvisa, no es café instantáneo, explica Nellie Happee", *op. cit*.
[299] Laura Urdapilleta y Martha García en Angelina Camargo, "La técnica del ballet permite al artista comunicar sus personajes al espectador", en *Excélsior*, México, 20 de marzo de 1977, p. 6.
[300] Programación del Canal 11 de televisión, en *El Sol de México*, México, 17 de marzo de 1977.
[301] Raúl Cosío, "Triste Andrea", en *Excélsior*, México, 19 de marzo de 1977.
[302] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. *Andrea Chenier* de Giordano", en *El Nacional*, México, 18 de marzo de 1977, p. 16.

Hermann Wilhelm, quien enfatizó el pésimo desempeño de los cantantes y mencionó que Carmen Romano había estado entre el público, "pero lógico, le fue imposible soportar aquello hasta el final".[303]

Antes de la siguiente función del BTBA, llegó a México Alicia Alonso para presenciar las funciones de *Giselle* (en su propia versión) el 22, 24 y 27 de marzo, en la que participarían algunos cubanos.[304] Precisamente fue Martha García quien inició dichas funciones, acompañada de Joe Wyatt, con la dirección de la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes a cargo de Fernando Lozano[305] y con la presencia de Carmen Romano en el PBA.

Kurt Hermann Wilhelm escribió que la temporada 1977 tuvo un "éxito absoluto" con *Giselle*; daba "el primer aplauso" al cuerpo de baile femenino, porque en el segundo acto las bailarinas lucieron "etéreas, frágiles, como willis que representaban"; el "segundo aplauso" era para Lozano y la orquesta: "¿no representa un avance tremendo el poder tener orquesta y cuerpo de baile de primera entre nosotros?". Aunque marcó errores de coherencia en las danzas por falta de un director de escena "atento", destacó los aciertos de las bailarinas que actuaron como Amigas de Giselle (especialmente Laura Echevarría y Claudia Trueba); "ni de chiste" pensaba lo mismo de los Amigos de Giselle, pues "realmente les falta muchísimo todavía a los muchachos" y era necesario "trabajar duro con ellos" para lograr siquiera "que lleguen sólo a la mitad técnica de los cubanos".

Mencionó a muchos otros bailarines y personajes: "intencionado, sobrio", el Hilarión de Felipe Segura; exagerada, Lidia Díaz como Bertha; "correcto", el Wilfrido de Jorge Cano; con "mucha prestancia", el Courtland de Francisco Serrano; "antiestético", el jefe de campo, ejecutado por Juan Manuel Cobos; "muchísima más arrogancia, belleza y personalidad" de la Bathilde de Jacqueline Fuller que la de Clara Carranco. Joe Wyatt ("el primer Albrecht de color que se ha aplaudido en el PBA") estuvo "nervioso" en la primera función (seguramente porque su debut en ese personaje fue inesperado, se debió a un accidente del cubano José Luis Zamorano) y "más tranquilo y sobre todo más intérprete" en la segunda, aunque le faltaba "bastante que aprender de este papel"; tuvo momentos

[303] Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 20 de marzo de 1977, 2a. secc., p. 12.
[304] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 19 de marzo de 1977, p. 17.
[305] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Temporada de Ópera/Ballet „77, PBA, México, 22, 24 y 27 de marzo de 1977.

"excelentes" en lo técnico, era un "buen elemento" para "decorosas interpretaciones" y en el futuro podría tener "noches de total triunfo si se lo propone".

Sobre Martha García el cronista dijo que era la primera cubana "que nos decepciona", por su "sucia técnica", "poca proyección" y no manejar los diversos matices del personaje Giselle. En éste, Laura Urdapilleta tampoco realizó una "labor de filigrana" en lo técnico, pero era mucho más musical y "muchísimo más intérprete" que García.[306]

En la tercera función de *Giselle* el papel protagónico lo tuvo Susana Benavides, quien exhibió "su delicadeza, su seguridad, su fluidez en la concatenación de los pasos, su honesta dramatización del personaje"; en síntesis, para Patricia Cardona la interpretación de la bailarina fue "dirigida por la racionalidad en concordancia con una delicadeza que asimila la fragilidad del personaje". Sobre Joe Wyatt opinó que impresionaba por "su perfil distinguido, su postura erguida", a lo cual se redujo su participación, pues no se caracterizaba por "una pulcritud técnica", aunque sus cualidades físicas la hacían recordar "a los príncipes moros de la Antigüedad". Jacqueline Fuller como la Reina de las willis tenía "un fuerte temperamento" y un manejo de brazos "bello y expresivo"; le daba una interpretación "más terrenal" al personaje, a pesar de mantenerse como willi, pues era "una bailarina capaz que se entrega con intensidad a la ejecución de sus papeles". Cardona afirmó que era incomprensible que Segura participara como Hilarión, pues estaba "fuera de papel" y mostraba "torpeza de movimientos"; sin embargo, reconoció que el elenco femenino de la compañía "ha ganado en coordinación y disciplina".[307]

Luego de cinco semanas y quince funciones de ópera y ballet en la Temporada, Kurt Hermann Wilhelm opinó que gracias a las actuaciones del BTBA la danza superó a la ópera. La compañía dancística había ofrecido funciones "muy profesionales, muy bien preparadas, excelentemente bailadas y largamente aplaudidas", lo que adjudicó a la asesoría cubana. Además, felicitó a Vázquez Araujo por su trabajo y dijo que el ingeniero podía "sentirse más que orgulloso"; sin embargo, le sugirió que sacara del repertorio la obra *Juan Calavera* y contratara a un "asesor artístico que controle cada detallito, por favor", refiriéndose a algunas deficiencias en *Giselle*. El cronista subrayó que tanto el ingeniero como la Comisión Artística de la CND habían logrado "infundirles proyección,

306 Kurt Hermann Wilhelm, "La semana musical", en *El Redondel*, México, 27 de marzo de 1977, 2a. secc., p. 12.
307 Patricia Cardona, "Susana Benavides interpretó *Giselle*", en *El Día*, México, 29 de marzo de 1977, p. 10.

personalidad y deseos inmensos de bailar" a sus integrantes, y que el grupo estaba listo para irse de gira fuera del país.[308]

Luego de su participación en la Temporada de 1977, ahora como CND, la compañía oficial volvió a presentar *Giselle*, en la ciudad de Querétaro, en coordinación con la Universidad Autónoma de ese estado.[309]

Debido a su interés en llevar la "danza al pueblo", niños, trabajadores y jóvenes, el INBA anunció que la compañía daría funciones para escuelas primarias y secundarias, en fábricas y en provincia. Al respecto, Susana Benavides declaró que lo importante no era bailar para los conocedores, sino crear nuevos públicos; sobre el éxito de la compañía, afirmó que ésta y su organización desde hacía dos años eran un "indudable acierto". En ese lapso, la calidad del conjunto se había elevado y obtenía el reconocimiento de los espectadores; se vivía una "unidad sin precedentes" que creaba un ambiente "amigable" y se apoyaba y estimulaba a todos; estaban concentrados los mejores bailarines del país y talentosos jóvenes; a todos ellos, además de la orquesta y sus directores Armando Zayas y Fernando Lozano, decía con modestia, se debía el éxito de *Giselle*.[310]

En abril de 1977 la CND se anotó uno de los éxitos de público más grandes que ha tenido a lo largo de su vida, al montar en la Isleta del viejo Bosque de Chapultepec fragmentos de *El lago de los cisnes*, promovido por el INBA, el DDF y, por supuesto, el FONAPAS. Se anunció que el arreglo coreográfico para el lugar era de Alicia Alonso, Felipe Segura y Jorge Cano; el libreto, de Alejandro César Rendón, y que las bailarinas participantes eran Laura Urdapilleta y Martha Pimentel como Odette; Susana Benavides y Elena Carter como Odile; Joe Wyatt, Pablo Moré, Roberto Sánchez y Francisco Salgado como Sigfrido, y Aurelio García y Atalfa Suárez como el Hechicero.[311] La temporada se abrió el 13 de abril a precios populares.

Desde el primer momento se aclaró que estas funciones no sólo tenían "espíritu recreativo" sino el propósito especial de presentar un espectáculo "de real categoría" para público masivo y mostrar los avances "balletísticos que ha alcanzado esta disciplina en el

---

[308] Kurt Hermann Wilhelm, "Ópera Ballet „77, resumen de la Temporada", mecanografiado, 30 de marzo de 1977, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.
[309] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, INBA y Universidad Autónoma de Querétaro, 31 de marzo de 1977.
[310] Susana Benavides en "Se presentará el Ballet del Teatro del INBA en fábricas y escuelas", en *El Día*, México, 6 de abril de 1977, p. 19.
[311] "En el Bosque de Chapultepec se montará *Lago*", en *Ovaciones*, México, 9 de abril de 1977.

país".[312] Pedro Mármol escribió que era "una excelente idea", que debería aprovecharse la experiencia de montajes semejantes (como el del BFM en la Olimpiada Cultural) y que se convertiría en un espectáculo para público infantil y turístico.[313]

A pesar del frío y la lluvia, la compañía tuvo un gran éxito en las funciones de *Lago*;[314] el público, aunque de pie y a "gritos y sombrerazos" para defender su lugar, llenó las gradas y espacios cercanos a éstas hasta la última función, del 23 de abril. El escenario eran tres islotes del Lago de Chapultepec, en cada uno de los cuales se presentaban imágenes diferentes. Tenían el castillo de fondo; se utilizaron caballos e incluso se adquirieron cisnes para el lago; los bailarines eran transportados por lanchas y se deslizaban en plataformas flotantes; bailaban en las orillas húmedas del lago dando "en todo momento la impresión de que se desenvuelven en un escenario que es natural para ellos y que no presenta dificultades técnicas".[315] Susana Benavides habló de los problemas que enfrentaban los bailarines por el tipo de escenario y el clima, pero "vale la pena el sacrificio", dijo, por la oportunidad de llegar a un amplio público.[316]

Según Dionisia Urtubées, la compañía demostró sus avances y el cuerpo de baile lució homogéneo y exacto. Sobre Laura Urdapilleta, quien actuó como Odette, dijo que era una buena bailarina cuyos mejores movimientos eran los "percutidos, rápidos y exactos", por lo que en las partes lentas como "cisne" se veía que "todavía le falta dominio de su cuerpo". En el *pas de quatre*, ejecutado por Carmen Olvera, Maclovia Carrión, Claudia Trueba y Beatriz Correa, a veces las bailarinas lograban exactitud pero se veían errores de coordinación entre ellas. El pequeño dúo de cisnes lo ejecutaron Jacqueline Fuller y Giselle Colás; la primera, "más exacta y segura, aunque Giselle todavía sin gran fuerza muscular, se hace notar por su presencia natural en el escenario". Lo mejor fue la aparición de Susana Benavides, bailarina con dominio técnico a partir del cual daba "su propia interpretación, aspecto que casi nadie logró".

---

[312] "Mañana en Chapultepec, *El lago de los cisnes*", en *El Sol de México*, México, 12 de abril de 1977.
[313] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 9 de abril de 1977, p. 15.
[314] Luis Bruno Ruiz, "*Lago de los cisnes* se presentó en Chapultepec", en *Excélsior*, México, 25 de abril de 1977, p. 4-B.
[315] Petit, "*El lago de los cisnes*", en suplemento *Mi Periodiquito* de *Novedades*, México, 26 de febrero de 1978, pp. 6-7.
[316] Susana Benavides en Angelina Camargo, "Señala Susana Benavides. Para apreciar el ballet no es necesario ser un experto", *op. cit*.

Urtubées dirigió críticas negativas al pésimo sonido, que impedía escuchar la música (grabada por la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, dirigida por Fernando Lozano) y textos explicativos. Aunque aceptó que el BTBA mostró un avance técnico y ejecutó una obra que "toda compañía clásica requiere en su repertorio", señaló que era importante "seleccionar mejor las obras".[317]

A finales de abril y principios de mayo de 1977, la compañía participó con éxito en el V Festival Internacional Cervantino en la ciudad de Guanajuato, con Alicia Alonso como bailarina huésped en *Giselle* (en la que por primera vez actuaba luego de la operación de ojos que se le practicó cinco años antes). Su *partenaire* Jorge Esquivel declaró que había visto "maravillosos a los bailarines mexicanos", aunque ninguna compañía podía ser perfecta. Alicia Alonso se dijo entusiasmada por bailar con los mexicanos, pero llamó la atención sobre el convenio de intercambio entre México y Cuba, el cual concluía en junio y aún no había certeza sobre su renovación.[318]

Por supuesto que hubo renovación, pues en México y el mundo se seguía considerando que la escuela cubana era excelente y constantemente se hablaba de sus logros internacionales, si bien también se dio a conocer el rechazo político que ocasionaba.[319] Un ejemplo de las opiniones positivas sobre dicha escuela y su compañía se dio durante el V Festival Internacional de Ballet celebrado en La Habana, sobre el cual escribió Manuel Blanco. Afirmó que Galina Ulanova, quien presenció dicho Festival, reconoció la calidad de la escuela cubana calificándola como "una de las mejores que existen"; por tal razón, algunos de sus elementos eran retomados por la escuela rusa (aclaró que "los cubanos hacen lo mismo con la nuestra").[320] Otra opinión reproducida por Blanco fue la de la crítica Ann Barzel; según ella, cualquier compañía del mundo querría tener a una de las bailarinas Loipa Araujo, Aurora Bosch, Josefina Méndez o Mirta Plá, mientras que la compañía cubana tenía a las cuatro.[321]

---

317 Dionisia Urtubées, "El Ballet de Bellas Artes en el Bosque de Chapultepec", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, abril de 1977.
318 Imelda Tinoco, "Unión de Cuba con los demás pueblos, por medio de la danza", *op. cit*.
319 En mayo de 1978 el Ballet Nacional de Cuba, con Alicia Alonso a la cabeza, se presentó en el Kennedy Center de Washington; a las afueras, cubanos exiliados protestaron por la intervención de Cuba en África. En "Alicia Alonso y el Ballet Nacional cubano actuaron en el Kennedy Center ante 2,200 espectadores", en *Excélsior*, México, 1 de junio de 1978.
320 Galina Ulanova cit. en Manuel Blanco, "Ecos del Festival Internacional de Ballet", en *El Nacional*, México, 18 de enero de 1977, p. 15.
321 Ann Barzel cit. en *ibid*.

El 3 de mayo el BTBA presentó de nuevo *Giselle*, con la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, en el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes, dentro de las actividades del Programa Cultural 1977 de la Feria de San Marcos. Los papeles protagónicos fueron de Laura Urdapilleta y Joe Wyatt.[322] El día 5 tuvieron una función más con esa obra en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí.[323]

El 3 y 6 de junio la Temporada de Ópera Ballet 1977 llegó al Teatro de la Ciudad, en una colaboración del INBA, el DDF y el FONAPAS. En homenaje póstumo al bailarín mexicano Nicolás Magallanes, muerto recientemente,[324] se presentaron *Las sílfides*, *El combate*, *Imágenes* (c. Menia Martínez, m. Claude Debussy, vest. Lidia), *Plasmasis* (c. Alberto Méndez, m. Sergio Fernández Barroso, esc. Otto Chaviano) y *Divertimento* (c. Michael Lland).

En esa ocasión los artistas huésped del Ballet Nacional de Cuba que participaron fueron el primer bailarín Orlando Salgado y los solistas Mirta García y Ramón Ortega. Los dos últimos interpretaron *Plasmasis*, obra premiada en el V Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria como la mejor coreografía moderna, que expresaba “la evolución de los elementos femenino y masculino, desde el micromundo hasta el *homo sapiens*”.[325]

Sobre esas funciones, Luis Bruno Ruiz escribió que Martha Pimentel y Francisco Araiza habían “triunfado” en *Las sílfides*; Jacqueline Fuller y Giselle Colás habían bailado brillantemente. *Divertimento* le parecía una obra demasiado larga, pero permitió que se “luciera” Susana Benavides. *Plasmasis*, con los excelentes bailarines cubanos, hacía un “formidable contraste” con el resto del programa, por su “vocabulario moderno”, que permitía “una soltura y sentimiento que sólo se consigue con un metódico estudio físico y psicológico, para conocer a fondo las capacidades del cuerpo humano al servicio de las ideas”.[326]

---

[322] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, Programa Cultural 1977, Teatro Morelos, Aguascalientes, 3 de mayo de 1977.
[323] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 5 de mayo de 1977.
[324] Nicolás Magallanes (1919-1977) murió en Nueva York el 1 de mayo siendo integrante del New York City Ballet, compañía que le rindió una función-homenaje el 31 de ese mes. Fue intérprete de los ballets más famosos de Balanchine y otros importantes coreógrafos. En “El 31 en el Lincoln Center. Homenaje póstumo al bailarín mexicano Nicolás Magallanes en Nueva York”, en *Excélsior*, México, 25 de mayo de 1977.
[325] Programa de mano de la Temporada de Ópera Ballet „77, Teatro de la Ciudad, México, 3 y 5 de junio de 1977.
[326] Luis Bruno Ruiz, “Recordaron la muerte del bailarín Nicolás Magallanes”, en *Excélsior*, México, 11 de junio de 1977, pp. 1-B y 2-B.

Siguieron una función especial para la Escuela Montessori de la ciudad de México, el 10 de junio, con *La fille mal gardée* y *Juan Calavera* en el PBA,[327] y una para el Centro de Terapia Cinesiológica para Niños con Disfunción Cerebral en el Teatro de la Ciudad, el día 20, con *Las sílfides*, *El combate*, *Imágenes*, *Vals* (c. Alberto Méndez, m. Charles Gounod) y *Divertimento*.[328]

En ese mismo junio el INBA envió a Felipe Segura, Nellie Happee y Laura Urdapilleta a Moscú como representantes de México en el Festival Internacional de Danza celebrado en esa ciudad; Happee iría además a París, Amsterdam y Nueva York, con el fin de establecer contactos para la contratación de bailarines huésped de la compañía oficial,[329] lo que muestra que se seguía pensando en otras alternativas, aparte de los cubanos, y que se contaba con los recursos para traer a artistas de varios países.

A su regreso, Segura declaró que el panorama de la CND era muy positivo, que la dirección de Vázquez Araujo era acertada y que el funcionario pretendía implantar un plan nacional para capacitar y unificar los métodos de enseñanza de la danza clásica en el país. Dijo que la CND "ha trabajado arduamente para estar a la altura" de los bailarines huésped con los que había contado recientemente,[330] pero "desgraciadamente" no todas esas "estrellas internacionales" habían respondido a la fama que tenían.[331]

En agosto el BTBA regresó al PBA con *Giselle*, como parte de la III Temporada de Ópera Ballet 1977, con Josefina Méndez y Orlando Salgado en los papeles protagónicos, y con la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. La compañía había sufrido algunos cambios, como la ausencia de Martha Pimentel y la incorporación de Joe Wyatt como primer bailarín y de los nuevos maestros cubanos Raúl Barroso e Ileana Farres. Los artistas huésped de esa temporada fueron los primeros bailarines Ana Cardús, de la Ópera de Hannover; Josefina Méndez y Orlando Salgado, del Ballet Nacional de Cuba; Eleanor D"Antuono, del American Ballet Theatre (ABT); Sylvie Reynaud, de la Ópera de Graz, y Woytek Lowski,

---

[327] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza. Ballet del Teatro de Bellas Artes, Escuela Montessori, México, 10 de junio de 1977.
[328] Programa de mano del Ballet Teatro de Bellas Artes, Teatro del Bosque, México, 20 de junio de 1977.
[329] Currículum de Nellie Happee, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.
[330] Entre ellos, Segura mencionó a Eleanor D"Antuono, Woytek Lowski, Lawrence Rhodes, Ann Marie de Angelo, Sylvie Reynaud, Ivan Nagy, Anna Aragno, Josefina Méndez, Orlando Salgado, Amparo Brito, Fernando Jhones, Rosario Suárez, José Luis Zamorano, Jorge Esquivel, Lázaro Carreño, Martha García y Alicia Alonso.
[331] Felipe Segura en Armando Medina, "Hablando de danza. A su regreso de Rusia, Felipe Segura reconsidera la actualidad de la danza en México", en *El Expreso Metropolitano*, México, junio de 1977.

del Ballet de Boston. Los solistas eran Raúl Barroso, Rosario Suárez, Ileana Farres y José Luis Zamorano, todos de la compañía cubana.[332]

Patricia Cardona escribió sobre la primera función del BTBA con *Giselle*, bailada por Josefina Méndez y Orlando Salgado. Aseguró que aunque vinieran otros bailarines en esa temporada a bailar sus papeles, nadie los podría superar. Ella era una actriz, el "adiestramiento que ha alcanzado en la danza rebasa los límites de la técnica logrando cualidades (musculares y de las articulaciones) raramente adquiridas en una bailarina", se "adueñaba" de la danza y siempre se mostraba "nueva para el espectador". Él era "sensible, dueño de un encanto que reviste todos sus actos (dentro y fuera del escenario)", además "se conduce con elegancia, fuerza y precisión al interpretar su papel".

En cuanto a los bailarines mexicanos, sólo estaban presentes en los papeles secundarios, lo que era "comprensible" debido a "las ambiciones" de la Dirección de Danza del INBA y a las dificultades de encontrar en el país "artistas de gran altura profesional dentro del género (con excepción de Susana Benavides)". Sin embargo, la compañía mexicana había "acompañado" con dignidad a los invitados; tanto el cuerpo de baile como los solistas se veían en "superación ascendente", lo que permitía prever la pronta aparición de nuevas primeras bailarinas, que darían un aire fresco a la compañía.[333]

Para Dionisia Urtubées, Josefina Méndez y Orlando Salgado mostraron un estilo diferente en *Giselle*; su actuación fue "muy sutil", lo que la llevó a suponer que "esta nueva manera mesurada de caracterizar a los personajes clásicos (tradicionalmente melosos y melodramáticos) sea ya un estilo propio del Ballet Nacional de Cuba". En ese "ballet femenino" los bailarines varones sólo tenían participación importante en el primer acto, donde Joseph Wyatt, Raúl Barroso, Sergio Vicencio y Atalfa Suárez lucieron su "dominio y precisión". En el segundo acto las bailarinas del cuerpo de ballet mostraron un "gran adelanto técnico", además de la "exactitud y precisión que antes no se lograba". Tanto Jacqueline Fuller como Sylvie Reynaud bailaron muy bien, así como Elena Carter, quien actuó "en forma sorprendente".

El público aplaudía todo, y al final, durante diez minutos; Urtubées comentó que ese público tan entusiasta también podría asistir a las funciones de danza contemporánea, "un

[332] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, PBA, México, 5 y 7 de agosto de 1977.
[333] Patricia Cardona, "Gran profesionalismo de los bailarines cubanos en la interpretación de *Giselle*", en *El Día*, México, agosto de 1977.

género en donde tal vez el virtuosismo formal tenga ya otro lugar, pero donde en cambio se pueden descubrir nuevos lenguajes”.[334]

El 26 de agosto el BTBA dio un “soberbio espectáculo” en su función de gala dentro de la III Temporada en el PBA.[335] Estrenaron *Sinfonía simple* de Nellie Happee (m. Benjamín Britten, vest. Kleómenes C. Stamatiades); presentaron los *pas de deux* de *Romeo y Julieta* (c. Lorenzo Monreal, m. Sergei Prokofiev) y *Don Quijote*, ejecutados por Eleanor D‟Antuono y Woytek Lowski; los de *Diana y Acteón* (versión de Galina Ulanova, c. Agripina Vaganova, m. Cesare Pugni) y *Rítmicas* (c. Iván Tenorio, m. Amadeo Roldán, vest. Salvador Fernández), por los cubanos Rosario Suárez y José Zamorano; el de *El Cascanueces*, por Sylvie Reynaud y Orlando Salgado; y las reposiciones de las obras mexicanas *La casa de Bernarda Alba* de Ana Mérida y *Fuego muerto* de Jorge Cano.[336]

Con esta última obra Sylvie Reynaud cumplió su “sueño” al bailar el personaje de la Mujer, al lado de la sudafricana Jacqueline Fuller y de Joe Wyatt y George Roussis. La obra estaba “llena de explosiones dramáticas y amorosas, y cada uno de los artistas se entrega completamente a su personaje”; en especial Reynaud (quien originalmente fue contratada por sólo tres meses para bailar en la CND y se quedó en ella por largo tiempo) exhibió su gran proyección y seguridad.[337]

Luego de la función de gala, la compañía oficial salió de gira por el país. El 17 y 18 de septiembre se presentó en el Teatro del IMSS en la ciudad de Zacatecas, con *Grand pas de quatre*, *La balada de la luna y el venado* y *Divertimento*.[338] Participó en el I Festival de Música y Danza Monterrey 1977 con *Giselle* el 22 y 23 de septiembre, y en la Gala de Ballet el 29 y 30, con *Sinfonía simple* (vest. J. González-N. Happee), *Fuego muerto*, *La casa de Bernarda Alba* y los *pas de deux* de *Las bodas de Aurora*, *El Cascanueces*, *Dúo* (c. Balanchine, m. Tchaikovski) y *Grand pas classique* (c. Víctor Gsovski, m. Daniel Auber).[339]

---

[334] Dionisia Urtubées, “Danza. *Giselle* con la compañía de Bellas Artes”, en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, agosto de 1977.
[335] “Gala de Ballet en la culminación de la III Temporada de Ópera-Ballet „77”, en *El Heraldo de México*, México, 29 de agosto de 1977.
[336] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 599.
[337] Irma Murillo, “Sylvie Reynaud realiza su sueño de interpretar *Fuego muerto*”, *op. cit*.
[338] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro del IMSS, Zacatecas, 17 y 18 de septiembre de 1977.
[339] Programa de lujo del I Festival de Música y Danza Monterrey ‟77, Ballet del Teatro de Bellas Artes, INBA-FONAPAS, Monterrey, 20 de septiembre a 2 de octubre de 1977.

Otro programa que ofreció durante el I Festival de Monterrey estuvo compuesto por *Después del paraíso* (c. John Butler, m. Lee Hoiby); los *pas de deux* de *Don Quijote* y *Rítmicas*, y *Aguas primaverales* (c. Assag Amessener, m. Sergei Rachmaninov), además de una función popular en el Teatro Monterrey del IMSS con *Las sílfides*, *El combate*, *Imágenes* y *Divertimento*.[340]

En la presentación de dicho Festival, Juan José Bremer volvió a explicar la importancia que tenía la cultura: en un Estado democrático el individuo y la sociedad se podían vincular "conscientemente a una tarea de mejoramiento que va más allá de la búsqueda de un bienestar de carácter económico y que supone el cultivo de los valores del espíritu en que se fundamenta la dignidad del hombre". Rechazó la concepción del arte "como patrimonio de unos cuantos" y afirmó que el INBA estaba interesado en difundirlo y fortalecer sus acciones en todo el país, lo que en ese caso se hacía en Monterrey en colaboración con el FONAPAS. Por su parte, el director general de éste, Antonio Juan Marcos, habló del impulso que Carmen Romano daba a la cultura para que fuera "parte integrante, íntima, amada, necesaria, de la vida cotidiana de México".[341]

Los artistas huésped en Monterrey fueron Anna Aragno e Iván Nagy,[342] además de Sylvie Reynaud; Amparo Brito y Fernando Jhones, provenientes del Ballet Nacional de Cuba; Ann Marie De Angelo y Lawrence Rhodes, ambos del Robert Joffrey Ballet, y W. Martin Viscount del South West Ballet.

El elenco del BTBA eran los primeros bailarines Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza, Martha Pimentel y Joseph Wyatt; los primeros solistas, Elena Carter, Jacqueline Fuller, George Roussis y Aurelio García; los segundos solistas, Claudia Trueba, Carmen Olvera, Maclovia Carrión, Héctor Salcedo, Sergio Vicencio y Roberto Sánchez; los corifeos, Laura Echevarría, Cecilia Zárate, Jacqueline Farina y Atalfa Suárez; el cuerpo de baile, Diana Angelini, Ana Bernal, Mafalda Cintrón, Beatriz Correa, Cynthia Couttolenc, Daria Ellies, Alicia Fernández, Andrea Gabilondo, Adriana García, Patricia Gómez, Marcela Gutiérrez, Cecilia Lugo, Ángeles Martínez, Cristina Mendoza, Noemí Pérez, Vilma Rainero, Patricia Romero, Coral Zayas, Abimael Aguilar, Antonio Domingo,

---

[340] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Gala de Ballet, I Festival Música y Danza de Monterrey „77, Teatro Monterrey del IMSS, Monterrey, 24, 25 y 27 de septiembre de 1977.
[341] Programa de lujo del I Festival de Música y Danza Monterrey "77, Ballet del Teatro de Bellas Artes, INBA-FONAPAS, Monterrey, 20 de septiembre a 2 de octubre de 1977.
[342] *Ibidem*.

César Gómez, Juan Mejía, Ricardo Rincón, Raúl Santillán y Guillermo Valdez; las suplentes, Sandra Ayala, Patricia Cienfuegos, Beatriz Juárez y Marcela López.

La dirección general era de Salvador Vázquez Araujo; la Comisión Artística estaba formada por Felipe Segura, Nellie Happee, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Jorge Cano; los maestros, Jorge Cano, Joaquín Banegas, Lidia Díaz, Nellie Happee, Elsa Recagno y Tulio de la Rosa; dirección de escena, Juan González Amador; pianistas, Juan González Amador, Juan Carlos Barrera, Eduardo Ceceña y Juan Núñez; *regisserato*, Francisco Serrano y Claudia Trueba; guardarropía, Thelma Ortiz; asistente general, Juan Manuel Cobos; coordinación musical, Manuel Maldonado, y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, a cargo de su director titular Luis Berber.[343]

El 27 de octubre de 1977 se inició la temporada escolar de la CND en el Teatro del Bosque, promovida por Nieves Paniagua y Roberto Vallejo, con *La fille mal gardée*, que posteriormente continuó en el Teatro de la Danza, hasta el 12 de noviembre.[344]

Nueve días después, la CND se apuntó otro gran éxito popular con la *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*, que tuvo amplia aceptación entre el público infantil y adulto, y que incluso fue llevado a la televisión en 1978, en el popular programa *Siempre en domingo*.

El estreno de la *Suite infantil* se llevó a cabo en el Teatro de la Danza el 21 de noviembre con dos funciones matutinas diarias dentro de la temporada escolar, de nuevo promovida por Paniagua y Vallejo, que concluyó el 15 de diciembre y se repuso durante enero y febrero de 1978. Se utilizó la música de Francisco Gabilondo Soler "Cri-Cri", que estuvo prohibida por la SEP en las escuelas primarias del país hasta 1976.[345] El montaje contó con guión de Rocío Sanz, coordinación coreográfica de Nellie Happee, complementos musicales de Luis Rivero, escenografía y vestuario de José Cuervo y el técnico de sonido Rodolfo Sánchez Alvarado.

Las ocho canciones de Cri-Cri fueron *El ratón vaquero* (c. Jorge Cano), *Los conejos panaderos* (c. Guillermo Valdez), *El negrito bailarín* (c. Juan Mejía), *La negrita*

---

[343] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Gala de Ballet, I Festival Música y Danza de Monterrey „77, Teatro Florida, Monterrey, septiembre de 1977.

[344] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, México, Teatro del Bosque, 27 de octubre a 5 de noviembre de 1977, y Teatro de la Danza, 7 a 12 de noviembre de 1977.

[345] Según el hijo y nieto de Francisco José Gabilondo Soler, "Cri-Cri", las canciones de éste fueron prohibidas en la SEP por Rosaura Zapata (1876-1963) porque "los niños no podían relacionar que los animales no pudieran hablar con ellos. Tanta fantasía no podía ser". En Columba Vértiz, "Cuando prohibieron en las escuelas las canciones de Cri-Cri", en *México su apuesta por la cultura*. *El siglo XX*. *Testimonios desde el presente*, Ed. Grijalbo-Proceso-UNAM, México, 2003, pp. 303-304.

*Cucurumbé* (c. Nellie Happee), *El gato de barrio* (c. Andrea Gabilondo, hija de Francisco Gabilondo), *Los cochinitos dormilones* (c. Isabel Ávalos), *Bombón I* (c. Felipe Segura) y *La maquinita* (c. Happee).[346] El narrador era Juan González Amador; posteriormente también se incorporó José Luis Moreno en ese personaje. Las funciones estaban dirigidas a niños de preescolar; se incluían diálogos, integrados a las coreografías con "sentido didáctico", y se tenía la intención de despertar vocaciones y llegar a un público nuevo. Esto no sólo fue promovido por el INBA en la danza, sino que impulsó programas semejantes para teatro y ópera, dirigidos a estudiantes de primaria y secundaria.[347]

A una de las funciones de la *Suite infantil* asistió Gabilondo Soler, quien estuvo "muy emocionado", y a la última, Carmen Romano, quien hizo los mejores comentarios sobre el montaje.[348]

A dos meses del estreno, Nellie Happee explicó que la *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri* fue idea de Vázquez Araujo: "me dijo que quería un espectáculo para niños menores de 6 años, que tuviera un ritmo que no cansara y que motivara el gusto por la danza y la música. Además, que lo armáramos de tal forma que los niños no se limitaran a ver sino que pudieran tomar parte. Entonces pensé que Cri-Cri y sus canciones eran lo ideal".[349] Happee se encargó de coordinar el trabajo coreográfico, que realizaron creadores de larga trayectoria y jóvenes de la CND que incursionaron en esa labor (todos elegidos por Happee). El impulso a estos últimos obedecía a la intención de no "quedarnos en una compañía que repite obras ya hechas sino producir nuestras obras y este espectáculo era una buena oportunidad para los nuevos elementos. Confieso que nos quedamos gratamente sorprendidos de lo que lograron hacer", así como de la participación de los bailarines.[350]

---

[346] Programa de mano de la *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*, Compañía Nacional de Danza, Teatro de la Danza, México, 21 de noviembre a 15 de diciembre de 1977. Años después, Felipe Segura creó una coreografía más, llamada *Ballerina*, con la música de la canción de "Cri-Cri" *El trompo*.

[347] "Funciones diarias del 2 al 15 de enero. Teatro, ópera y ballet con sentido didáctico", en *Novedades*, México, 11 de diciembre de 1977.

[348] Isabel Farfán Cano, "Cri-Cri en el país de los caramelos", en *Revista América*, 7 de enero de 1978, secc. Música, p. 55.

[349] Nellie Happee en *ibid*.

[350] Nellie Happee en Angelina Camargo, "Informa Nellie Happee. La CND interrumpió su temporada infantil", en *Excélsior*, México, 16 de diciembre de 1977. La versión que Felipe Segura dio sobre ese trabajo es muy diferente. Según el maestro, fue Fernando Lozano quien les solicitó a él y a Vázquez Araujo una obra con música de "Cri-Cri," que los creadores "nos dividimos democráticamente las coreografías" y que tiempo después "el ingeniero inventó que era idea original de él". En Alejandrina Escudero, *Felipe Segura: una vida en la danza*, INBA-Grupo Editorial Gaceta, colección Escenología, A. C., México, 1995, pp. 217-218. Sin

Uno de esos jóvenes, Juan Emilio Mejía, creó *El negrito bailarín* utilizando tap, pues el novel coreógrafo nacido en Los Ángeles se había iniciado en la danza con obras musicales experimentales.[351] A pesar de la oportunidad que se les dio a estos coreógrafos, la CND no pudo concretar su proyecto de establecer un Taller de Coreografía para impulsar a nuevos creadores.[352]

El 5 de diciembre el BTBA presentó de nuevo *Giselle* en el Teatro del Bosque, promovida por la SHCP, el INBA y la CND.[353] La función fue impulsada por la esposa del titular de Hacienda, Olga Cardona de Ibarra, y ofrecida a los empleados de la dependencia.[354] Siguió otra función de *Giselle* el día 12 en el PBA, dedicada al Comité Olímpico Mexicano (CDOM); se dio un agradecimiento especial a su presidente general, Mario Vázquez Raña; al director de los Servicios Médicos, Rodolfo Echeverría, y al resto del cuerpo médico.[355] Esto indica el reconocimiento que se daba al apoyo que el CDOM había brindado a la CND y la Dirección de Danza, pues colaboraba con ambas instituciones atendiendo a los bailarines y estudiantes; sin embargo, los créditos a dicho Comité sólo aparecieron en los programas de mano a partir de 1979.

## 2. 1978: la nueva dirección artística

Para 1978 la compañía tenía ambiciosos planes; pretendía dar doscientas funciones entre galas, temporadas para estudiantes, apariciones especiales, funciones populares, temporada de ópera y ballet en el PBA y giras programadas por Monterrey, el Bajío, el norte del país y el FIC.[356]

El BTBA inició el año con la reposición de la temporada infantil, en dos funciones diarias hasta el 20 de febrero; siguió la temporada escolar de primaria con *La fille mal gardée* y *Coppélia*; y en marzo, *Lago* en la Isleta de Chapultepec. Además, tanto el

embargo, desde el momento del estreno apareció ese crédito de Vázquez Araujo, el cual fue respaldado por varias entrevistas hechas a Nellie Happee.

[351] Angelina Camargo, "La CND prepara el reinicio de la temporada preescolar", en *Excélsior*, México, 20 de enero de 1978.

[352] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., p. 36.

[353] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Teatro del Bosque, México, 5 de diciembre de 1977.

[354] "*Giselle* en el Teatro del Bosque", en *El Sol de México*, México, 8 de diciembre de 1977.

[355] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, PBA, México, 12 de diciembre de 1977.

[356] María Idalia, "*El lago de los cisnes*, en la isleta del viejo bosque de Chapultepec, hoy", en *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1978, pp. 1-B y 3-B.

espectáculo de "Cri-Cri" como *La fille* fueron presentados en febrero en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de Acapulco,[357] gracias al director del FONAPAS Guerrero, Alfredo Figueroa Alcocer.[358] Ese teatro formaba parte del flamante Centro de Espectáculos, Convenciones y Exposiciones de Acapulco, creado por decreto presidencial el 28 de junio de 1977; Carmen Romano era presidenta del Comité Técnico del Fideicomiso que le daba vida.

En cuanto a la segunda temporada de *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec, de nuevo se alcanzó un gran éxito de público y se mejoraron notablemente los aspectos técnicos. En 1978 se aclaró que la idea original del montaje fue de Vázquez Araujo, quien también había resuelto los problemas para la iluminación del espacio y el uso de siete escenarios, uno de ellos flotante, donde los bailarines actuaban.[359] Aparecieron los créditos de Felipe Segura en la coordinación coreográfica; los de Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Jacqueline Fuller como Odette; Susana Benavides, Elena Carter y Maclovia Carrión como Odile, y Francisco Araiza, Joseph Wyatt, Carlos López, Roberto Sánchez y Atalfa Suárez como Sigfrido.[360] El éxito del montaje llevó a ampliar la temporada de *Lago* del 21 de marzo al 6 de abril, y se dio una función especial, organizada por Olga Cardona de Ibarra y la SHCP, a la que asistieron Carmen Romano y las esposas de los titulares de las secretarías de Estado.

El 4 de marzo el BTBA presentó *Coppélia* en el PBA; los días 14, 16 y 19 tuvo su gala con *Grand pas de quatre*; *Dueto* (c. Nellie Happee); *El cisne negro*; *Islas* (c. Sergio Vicencio, m. Bach y William Hallermann); *pas de deux* de *La bella durmiente*; el segundo acto de *El lago de los cisnes*, y *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*,[361] además del *pas de deux* de *Coppélia* y *La balada de la luna y el venado*. Los bailarines huésped fueron Sylvie

---

[357] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Centro Acapulco, "Vida y Movimiento" FONAPAS Guerrero, Acapulco, 4 y 5 de febrero de 1978.

[358] Carlos Betancourt M., "México quiero conocerte. El triángulo del sol", en *Avance*, México, 4 de febrero de 1978, p. 7.

[359] María Idalia, "*El lago de los cisnes*, en la isleta del viejo bosque de Chapultepec, hoy", *op. cit*. También en estos créditos hay desacuerdo de Felipe Segura, quien mencionó que él, junto con Vázquez Araujo ,trabajaron en ese proyecto: "Él era el de las ideas gloriosas y a mí me metía en unos problemas terribles". Ese montaje "lo hicimos el ingeniero Vázquez y yo. Claro, él estuvo trabajando conmigo y cooperando, pero el que lo estructuró y lo diseñó fui yo, y ahora no me dan ningún crédito y tampoco me importa ¿me entiendes? son de esas cosas que suceden y nada más". Felipe Segura en Alejandrina Escudero, *op. cit*., pp. 215-216.

[360] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza-Ballet del Teatro de Bellas Artes, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 1 de marzo a 6 de abril de 1978.

[361] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 607-609.

Reynaud; Diana Ferrara y Alfredo Rainero, primeros bailarines de la Ópera de Roma, y Charles Maple, solista del American Ballet Theatre.

Sobre la gala, José Enrique Gorlero escribió que en *Grand pas de quatre* se distinguió Sylvie Reynaud porque captó "el espíritu de la obra, no limitando su trabajo al acertado manejo de la técnica". *Dueto* fue "una de las más interesantes puestas de la temporada"; en *Cisne negro* Susana Benavides bailó al "mismo nivel que las grandes figuras del ballet", en tanto que su compañero Joseph Wyatt hizo un "buen trabajo". *Islas*, con Maclovia Carrión y Sergio Vicencio, tenía un resultado "frío y distante" pero era una obra "interesante", pues emprendía "un camino de búsqueda". El *pas de deux* de *Coppélia* fue interpretado por los cubanos Mirta Plá y Orlando Salgado, con "indudable" buena técnica; fueron vistos "en detalle, seguramente porque portaban de manera original los alcances de su escuela". *La balada de la luna y el venado* era una obra "bella", en la que George Roussis y Laura Urdapilleta "agasajaron al público con un excelente trabajo" y el cuerpo de baile mostró "disciplina de rigor y trabajo". En cambio, en *Lago* el cuerpo de baile fue "irregular", aunque los dúos de Odette y Sigfrido lograron "estabilizar forma con intensidad dramática". Gorlero, como otros cronistas, hizo muy buenos comentarios sobre la Orquesta de Bellas Artes.[362]

Dentro de la I Temporada de Ópera Ballet 1978, el Ballet del Teatro de Bellas Artes presentó en el PBA *Coppélia* los días 18, 20 y 23 de abril, con la dirección de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes de Alfredo Zamora. El cuerpo de baile mostró "fallas", en tanto que los solistas y primeras figuras dieron muestra de su "dedicación y constante trabajo".[363] El 22 y 29 de abril otra vez se presentó *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri* en el PBA. (El día 29 la CND dio dos funciones, una para los hijos de los trabajadores de la SHCP a las 10:45 horas y otra organizada por el grupo de damas voluntarias del INBA y el Comité de la Delegación XXII de la sección XI del SNTE, ambas con motivo del Día del Niño.)[364]

En mayo, Nellie Happee volvió a Europa con sus propios medios; visitó Londres, París y Holanda para establecer contacto con coreógrafos y bailarines, lo que benefició a la compañía. Ésta vivía nuevamente una reorganización en su dirección artística, la que quedó

362 José Enrique Gorlero, "Danza. Gala de Ballet en Bellas Artes", en *El Día*, México, 17 de marzo de 1978, p. 21.
363 Inés Villasana, "*Coppélia* en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 20 de abril de 1978.
364 Programas de mano de *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*, Compañía Nacional de Danza, PBA, México, 29 de abril de 1978, 10:45 y 12 horas.

en manos de Happee y Felipe Segura; se desintegró la Comisión que se había formado tres años atrás.

En julio, bajo esta nueva dirección, se celebró la II Temporada de Ópera Ballet 1978 en el PBA, donde se presentó la ópera ballet *Orfeo* de Gluck, con coreografía y dirección escénica de Segura y actuación del BTBA.[365] Según José Barros Sierra, la coreografía y actuación de los bailarines fueron "debidamente apreciadas" en esa ocasión.[366] En la misma II Temporada siguieron las funciones de gala del 22, 25 y 27 de julio con *Las sílfides*, los *pas de deux* de *Romeo y Julieta* (c. Erik Bruhn) y *Don Quijote*, y *La fille mal gardée*, acompañados por la Orquesta del Teatro de Bellas Artes.

La dirección general estaba en manos de Salvador Vázquez Araujo, Jorge Cano aparecía como el único *régisseur* y Juan González Amador, como el director de escena. Los maestros eran Isabel Ávalos, Elsa Recagno, Jorge Cano, Claudia Trueba, Nellie Happee y Guillermo Valdez (aunque Happee aclara que no ejercían en ese momento, pues las clases estaban a cargo de los maestros cubanos).

Los primeros bailarines eran Laura Urdapilleta, Francisco Araiza, Elena Carter, Susana Benavides y Joseph Wyatt; los primeros solistas, Jacqueline Fuller, George Roussis y Carlos López; los segundos solistas, Maclovia Carrión, Isabel Ávalos, Diane Gaddy, Héctor Salcedo, Roberto Sánchez, Aurelio García, Carmen Olvera y Sergio Vicencio; las corifeos, Laura Echevarría, Marcela Lombardo, Cecilia Zárate y Ana Bernal; el cuerpo de baile, Diana Angelini, Patricia Cienfuegos, Andrea Gabilondo, Mercedes Limón, Ibis Longo, Noemí Pérez, María Torquemada, Coral Zayas, Francisco Alcaraz, Ricardo Rincón, Sandra Ayala, Beatriz Correa, Patricia Gómez, Marcela López, Ángeles Martínez, Vilma Rainero, Aglaé Verni, Alejandro Godoy, Raúl Santillán, Sygmunt Szostak, Rossana Castilla, Jacqueline Farina, Beatriz Juárez, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza, Patricia Romero, Cleya Verni, Alicia Zúñiga, José Masis e Isaac Vargas, y los suplentes, Marcela Ortiz, Carmen Urquiza, Alicia Iturria, Leticia Flores, Édgar Flores, María del Roble, Bernardette Peiffer y Juan Contreras.

---

[365] Programa de mano de *Orfeo*, Segunda Temporada Ópera/Ballet „78, PBA, México, 18, 21 y 23 de julio de 1978.

[366] José Barros Sierra, "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1978.

Los artistas invitados para esta temporada fueron los primeros bailarines de la Ópera de Roma Diana Ferrara y Alfredo Raino, quienes ejecutaron los dos *pas de deux* del programa, además de Sylvie Reynaud y Charles Maple.[367]

Los tres bailarines huésped extranjeros expresaron su sorpresa por el nivel del BTBA. A Maple le pareció "fabuloso" el método cubano y dijo que el ritmo de trabajo en su compañía (el ABT) era más intenso, porque debían preparar de veinte a treinta obras por temporada; en cambio, en México se bailó el mismo programa en tres funciones.[368] Diana Ferrara (invitada a trabajar en la compañía mexicana por Margarita López Portillo)[369] declaró que la altura de la ciudad dificultó su labor, pero le sorprendía el nivel del BTBA, al grado de que al regresar a Roma pensaba sugerir que se contratara a un maestro mexicano.[370]

Para esas fechas, una de las ex bailarinas de la compañía oficial, Giselle Colás, actuaba como bailarina solista en el Ballet Kirov de la URSS, luego de haber concluido sus estudios en la escuela de Agripina Vaganova.[371]

Asimismo, Felipe Segura era coreógrafo huésped del Southwest Ballet Center, que en agosto de 1978 presentó en Fort Worth, Texas sus versiones de *La fille mal gardée* y *Giselle*.[372] En esas funciones participó Susana Benavides y tuvo a Bill Martin-Viscount como su *partenaire*.[373]

Luego de la temporada en el PBA, en septiembre el BTBA actuó en el II Festival de Música y Danza de Monterrey 1978, donde contó con los bailarines huésped Sylvie Reynaud; Eleanor D"Antuono, John Meehan y Charles Maple, los tres del American Ballet Theatre; Alejandro Godoy, del Teatro SODRE de Uruguay; Medhi Bahiri, ganador del Concurso Internacional de Ballet en Varna, Bulgaria 1978, y Pablo Moré y Fernando

---

367 Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Segunda Temporada Ópera/Ballet „78, Función de ballet, PBA, México, 22, 25 y 27 de agosto de 1978.
368 Angelina Camargo, "El arte, en cualquiera de sus expresiones, producto de las emociones del ser humano", en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1978.
369 "Diplomada en la Escuela del Teatro de la Ópera de Roma", en *El Universal*, México, 22 de agosto de 1978.
370 Angelina Camargo, "Diana Ferrara sugerirá al regresar a Roma que contraten a un maestro mexicano de danza", *op. cit*.
371 Luis Bruno Ruiz, "Giselle Colás, bailarina mexicana, es solista en el Ballet Kirov de la URSS", en *Excélsior*, México, 7 de agosto de 1978.
372 Programa de mano del Southwest Ballet Center, E. Scott Theatre, Fort Worth, Texas, 7, 10 y 11 de agosto de 1978.
373 "Mexicanos hacen labor de cultura en el extranjero", en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1978, p. 19-E.

Jhones, del Ballet Nacional de Cuba. Bailaron *Coppélia* y otras obras,[374] además del espectáculo de "Cri-Cri", "bajo el patrocinio" de Carmen Romano.[375]

Del 28 de octubre al 19 de noviembre de 1978 se celebró el VI Festival Internacional de Ballet en La Habana, a donde acudieron bailarines y coreógrafos de treinta países. En México ese Festival era tan popular, que las agencias de viajes ofrecían paquetes especiales para viajar a Cuba desde diferentes ciudades del país.[376] Las coreógrafas mexicanas que participaron fueron Nellie Happee y Gloria Contreras, al lado de figuras de talla mundial como Jerome Robbins, Brian MacDonald, Yuri Grigorovich y Anton Dolin.[377] De los bailarines, fueron enviados a La Habana Elena Carter, Sylvie Reynaud y Medhi Bahiri.[378]

En noviembre de 1978 se desarrolló la III Temporada Ópera Ballet 1978, donde se presentaron las óperas *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, *La Traviata* de Verdi y *Tosca* de Puccini, mientras que el BTBA actuó el día 5 en el PBA con *La bella durmiente del bosque* (c. Petipa, m. Tchaikovski, libreto Petipa y K.A. Vsevoloshsy, basado en el cuento de Charles Perrault, esc. y vest. Eugenio Servín). El ballet con un prólogo y tres actos era el montaje de la coreógrafa inglesa Rosemary Valaire; en las funciones participó el maestro concertador John Lanchbery, del American Ballet Theatre.

Los créditos y reparto de la compañía eran los mismos de cuatro meses atrás, pero ahora los bailarines invitados fueron Medhi Bahiri, Sylvie Reynaud y el búlgaro Peter Koldamov.[379]

*La bella* también se presentó el 4 de noviembre en el PBA, especialmente para trabajadores del Estado, y el 7 en una función de gala para el Patronato de Hacienda para Actividades Sociales (PHAS),[380] presidido por Olga Cardona de Ibarra, quien asistió a la

---

[374] Programa de mano del II Festival de Música y Danza Monterrey „78, Teatro Florida, Monterrey, 19 de septiembre a 3 de octubre de 1978.
[375] Cartelera del INBA, *Fiesta de Cri-Cri*, Casa de la Cultura de Nuevo León, Monterrey, 1 de octubre de 1978.
[376] Anuncio de agencias de viajes Cuba-México, en *Excélsior*, México, 28 de noviembre de 1978.
[377] "30 países participarán en el VI Festival Internacional de Ballet", en *Excélsior*, México, 4 de octubre de 1978.
[378] Patricia Cardona, "VI Festival Internacional de Ballet. La Habana 1978", en *Danza*, año 2, núm. 12, México, diciembre de 1978, pp. 13-15.
[379] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Tercera temporada Ópera/Ballet „78, PBA, México, noviembre de 1978.
[380] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Función de gala, Patronato de Hacienda para Actividades Sociales, PBA, México, 7 de noviembre de 1978.

función. Ese patronato recaudaba fondos para obras sociales con grupos marginados,[381] se valía de los apoyos institucionales y privados, y su presidenta desplegó una intensa actividad para obtenerlos.

Rosemary Valaire había trabajado durante julio con la CND en el montaje de *Bella*, una de las obras que consideraba de las más importantes del repertorio de la danza clásica; era la segunda vez que remontaba la versión completa y declaró que tenía gran dificultad, porque exigía a los bailarines la conservación del estilo y trabajo de actuación.[382]

Koldamov, quien interpretaba el Pájaro azul, desde septiembre trabajaba con la CND como parte del convenio de intercambio cultural entre México y Bulgaria, que se prolongaría por cuatro meses más.[383] Medhi Bahiri opinó que su trabajo en la CND había sido difícil, pues no todos sus bailarines eran profesionales, lo cual implicaba para éstos "un mayor esfuerzo"; no estaba dispuesto a permanecer en la compañía más de dos meses, pues le interesaba "bailar con todo y en todo el mundo".[384]

Según Luis Bruno Ruiz, John Lanchbery demostró ser un especialista en dirigir música para ballet, y no sólo dirigía a los músicos, sino también a los bailarines. El cronista escribió que la bailarina mexicana de color Elena Carter se había desempeñado acertadamente como Hada de las Lilas, pero como Aurora "notamos que ése no es su personaje, por varias circunstancias rigurosas de la danza clásica formal"; aun así, creía que Carter tenía futuro como "figura de relieve en ballets con libertades contemporáneas". En cuanto a Susana Benavides en el papel de Aurora, "demostró estar en la cima de su carrera", pues rompió "las fronteras de lo difícil en el brillo exitoso de sus *pirouettes*, su *port de bras*, equilibrios y gesto escénico", y tuvo un "verdadero *partenaire*" en Medhi Bahiri.

Sobre Sylvie Reynaud el cronista opinó que como Aurora lució "plena de gracia y donaire", junto a Koldamov, "una figura de grandes méritos técnicos". Felicitó a las "bellas hadas" Marcela Lombardo, Diane Gaddy, Maclovia Carrión, Isabel Ávalos y Carmen

[381] "En la función de gala de *La bella durmiente*", en *El Heraldo de México*, México, 9 de noviembre de 1978.
[382] Angelina Camargo, "Las obras clásicas perduran por su belleza y expresión estética: Rosemary Valaire", en *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1978.
[383] Angelina Camargo, "Cada día hay más personas que se interesan por la danza: Koldamov", *op. cit*.
[384] Medhi Bahiri en "La escuela de danza, semillero de buenos bailarines: Elena Carter", en *Excélsior*, México, 10 de noviembre de 1978.

Olvera, así como a la dirección artística de Segura y Happee, por su trabajo en la obra, que había sido un éxito y "una gran sorpresa por su magnífica producción".[385]

Al igual que todos los cronistas, Raúl Cosío elogió la labor de John Lanchbery por su "fantástico oficio", "su gran eficacia, que deslumbró a los propios atrilistas" y la "destreza pasmosa y brillante" que demostró. También como otros cronistas, Cosío reconoció la "acertada" escenografía y vestuario de Eugenio Servín, quien no recurrió a "esas combinaciones de dorado con negro funerario que tanto explotó López Mancera".

Sobre los bailarines, el compositor opinó que los solistas se desempeñaron bien; Medhi Bahiri como Florimundo mostró su "buena figura, elegantes saltos pero flojos remates"; se distinguieron "la fina y ágil Elena Carter" y Sylvie Reynaud, esta última por sus "suaves movimientos"; y vio en algunas integrantes del cuerpo de baile "cierto talento". Pero "con perdón de algunos ingenieros, esta generación de mexicanos todavía no alcanza ciertas medidas como tampoco alguna regularidad entre sus diferentes ejemplares, y en ocasiones las escenas se ven de lo más chusco". Esperaba que en algunos años, "controlando la inflación y con mejor alimentación", esas condiciones cambiaran; sin embargo, le pareció "un buen espectáculo".[386]

Luego de denunciar la falta de apoyo que se le daba a la danza, Raúl Díaz opinó que *Bella* tuvo gran calidad, con su "producción magnífica" y el montaje de Valaire. En la versión de Elena Carter como Aurora le pareció que ésta bailó "con soltura, gracia y encanto, así como con mucha perfección técnica"; su interpretación fue "fresca" y logró "un pleno dominio del escenario". Su *partenaire* Medhi Bahiri, quien en el futuro sería un gran bailarín, "contribuyó" al triunfo de su compañera y en sus solos "enseñó el oficio" que lo había llevado a triunfar en Varna. Para Díaz, las danzas y personajes del Rey y la Reina tuvieron calidad, al igual que la "buena caracterización" de Jorge Cano como la mala Hada Carabosse.

No obstante, el cuerpo de baile seguía "adoleciendo de muchas fallas que deslucen la actuación de las solistas y primeros bailarines"; aunque había un avance en toda la compañía, todavía no se conformaba como conjunto homogéneo "y de una calidad promedio de tipo general", especialmente los bailarines varones; incluso, algunos no

---

[385] Luis Bruno Ruiz, "*La bella durmiente* en el Teatro de Bellas Artes", en *Danza*, año 2, núm. 12, *op. cit*., pp. 8-9.
[386] Raúl Cosío V., "*La bella durmiente*", en *Excélsior*, México, 10 de noviembre de 1978.

lograban "despegar del suelo a sus parejas y éstas tienen que dar verdaderos saltos acrobáticos para poder alzarse, y señores, esto se nota". Destacó a la segunda solista Diane Gaddy, que "adornaba" el escenario con "su escultural belleza y precioso rostro, pero también por su trabajo dancístico".

Sobre la dirección musical, Díaz afirmó que fue "de excepción" y "estupenda"; John Lanchbery "demostró qué es lo que un director de ballet debe hacer y cómo debe hacerlo. Bien hubieran hecho nuestros directores en acudir a escucharlo y a verlo, para evitar situaciones como las que provocó [Alfredo] Zamora hace algunos meses, al dejar sin música a una bailarina en medio del foro".[387]

El cronista de danza de la revista *Siempre!*, medio y sección tan críticos, se volcó en halagos para el BTBA por *Bella*, afirmando que el público agotó localidades y prodigó ovaciones interminables a la compañía por la obra y su producción: "en treinta años no se había visto allí nada tan bello", sostuvo, y que aun convenció a "los más fervientes partidarios de ciertas formas modernas del ballet". También se refirió a la excelente conducción musical, a la decoración y vestuario lujosos, al cuerpo de baile "tan de primer orden que de cada bailarín o bailarina puede decirse que es un solista, y los solistas, que son estrellas". En México "no habíamos visto nada igual" desde los grandes ballets rusos ya desaparecidos, como el de Montecarlo o el del coronel de Basil y el ABT; la versión de *Bella* con la compañía mexicana estuvo "a la altura de las mejores rusas o cubanas, superior a las que es habitual ver en París o en Londres". Le parecía que después de veinte años de "abortos bien intencionados por fin hemos vuelto a ver ballet, ballet en grande", por lo que el público quedó "deslumbrado, embriagado, sorprendido, como delante de un gran descubrimiento".[388]

Luego de haber obtenido el consenso de los cronistas de danza sobre la alta calidad de la obra, sus intérpretes y producción, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música otorgó a Susana Benavides el premio a la mejor bailarina de 1978 por su interpretación de Aurora, y a Eugenio Servín, por la escenografía de la obra.[389]

---

[387] Raúl Díaz R., "Tercera temporada de Ópera y Ballet. *La bella durmiente del bosque*", en suplemento *El Gallo Ilustrado*, núm. 856, de *El Día*, México, 12 de noviembre de 1978.
[388] "La vida airada. Bailetes", en *Siempre!*, México, 22 de noviembre de 1978.
[389] Luis Bruno Ruiz, "El premio de coreografía este año fue otorgado a la bailarina Cristina Gallegos", en *Excélsior*, México, 14 de diciembre de 1978, pp. 1-B y 10-B.

Después del éxito de *Bella* la CND bailó en el Teatro del Bosque, en una función promovida por la SHCP y el INBA, *Grand pas de quatre*, *Islas* y *La fille mal gardée*.[390] Al concluir el año, Nellie Happee se retiró de la compañía, cuya dirección artística de nuevo fue modificada, para recaer en Felipe Segura y Laura Urdapilleta.

[390] Programa de mano de Gran Ballet, Compañía Nacional de Danza, Teatro del Bosque, México, 28 de noviembre de 1978.

### 3. 1979: los nuevos invitados

En enero de 1979 Segura anunció que en el año pretendían montar obras de coreógrafos contemporáneos para abandonar el "clasicismo a ultranza", además de continuar recuperando obras del nacionalismo; sin embargo, declaró, los coreógrafos mexicanos pedían "cantidades desmesuradas" para realizar sus remontajes y era menos costoso trabajar con coreógrafos extranjeros. Manuel Blanco consideró que había "exageración" en sus palabras, pues los mexicanos solicitaban "cantidades decorosas", aunque "a algunos les han parecido exorbitantes".[391]

En enero y febrero de 1979 la CND abrió una temporada de cuatro días en el Teatro del Bosque con *La fille mal gardée* y *Grand pas de quatre*, ambas en versión de Alicia Alonso.[392] El 2 de febrero la compañía dio una función especial de *Bella* en el PBA, para el aniversario de la revista *Geografía Universal*.[393] Los días 9, 10 y 12 actuó dentro del Ciclo Danza „79 en el Teatro de la Danza con *Grand pas de quatre*; *Melodía* (c. Petrin Vladimir Sergevich, m. Christopher Gluck); *La casa de Bernarda Alba*; *Semillas* (c. Isabel Ávalos, m. Carl Orff), y *Suite de jazz* (c. Carlos López, m. Claude Bolling).[394] El día 19, en las funciones populares del Teatro del Bosque presentó *Coppélia*, también en versión de Alicia Alonso, en función especial para la Semana de Expresión Normalista, organizada por la Escuela Nacional de Maestros.[395] Y también en febrero dio funciones para escuelas de lunes a viernes, a las 9:30 y 10:30, con el espectáculo de "Cri-Cri".[396]

Siguió *El lago de los cisnes* en la Isleta del Bosque de Chapultepec, del 2 de marzo al 6 de abril, incluida una función especial el 3 de abril "con el patrocinio" de Carmen Romano. Según el programa de mano, con ese espectáculo la compañía aspiraba a que "la danza cumpla su labor social difundiéndola a todos los niveles sociales, económicos y culturales",[397] lo que lograba, pues siguió reuniendo a un numeroso público popular. Para la

---

[391] Manuel Blanco, "Agujas y camellos", en *El Nacional*, México, 10 de enero de 1979.
[392] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro del Bosque, México, 22 y 29 de enero y 5 y 12 de febrero de 1979.
[393] "*La bella durmiente* en el cuarto aniversario de *Geografía Universal*", en *Novedades*, México, 1 de febrero de 1979.
[394] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza „79, Teatro de la Danza, México, 9, 10 y 12 de febrero de 1979.
[395] Programa de mano de la Semana de Expresión Normalista, Teatro del Bosque, México, 19 de febrero de 1979.
[396] "De lunes a viernes", en *Novedades*, México, 28 de enero de 1979.
[397] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 3 de abril de 1979.

temporada de 1979 de *Lago*, a cuya función inaugural asistieron Carmen Romano, Fernando Lozano y Juan José Bremer,[398] el BTBA contó con los bailarines invitados Ana Cardús del Ballet de Hannover, Ann Marie de Angelo y Burton Taylor del Robert Joffrey Ballet y Antoaneta Georgieva del Teatro Nacional Academia de Ópera y el Ballet de Bulgaria; además de Peter Koldamov y Joseph Wyatt. El personaje de Odette fue interpretado por Laura Urdapilleta, Ana Cardús, Elena Carter y Sylvie Reynaud; el de Odile, por Elena Carter, Ann Marie de Angelo, Sylvie Reynaud y Ana Bernal; el príncipe Sigfrido, por Francisco Araiza, Joseph Wyatt, Burton Taylor, Peter Koldamov y Francisco Alcaraz, y el Hechicero, por Aurelio García y Sygmunt Szostak.

En los créditos de la compañía aparecieron como maestros Isabel Ávalos, Jorge Cano, Carlota Carrera, Elsa Recagno, Claudia Trueba, Guillermo Valdez, y la maestra huésped Karemia Moreno, del Ballet Nacional de Cuba. Los primeros bailarines fueron Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza, Elena Carter, Joseph Wyatt y Sylvie Reynaud; los primeros solistas, Jacqueline Fuller, Carlos López y George Roussis; los segundos solistas, Diane Gaddy, Carmen Olvera, Laura Echevarría, Isabel Ávalos, Aurelio García, Héctor Salcedo y Roberto Sánchez; los corifeos, Cecilia Rébora, Marcela Lombardo, Ana Bernal, Carmen Alvarado, Sygmunt Szostak y Eric Martin; el cuerpo de baile, Diana Angelini, Verónica Aranda, Sandra Ayala, Rossana Castilla, Patricia Cienfuegos, Beatriz Correa, Alicia de la Corte, Jacqueline Farina, Andrea Gabilondo, Patricia Gómez, Tihui Gutiérrez, Beatriz Juárez, Mercedes Limón, Marcela López, Cecilia Lugo, Elia Luyando, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Pascale Michelet, Cristina Mendoza, Rosalba Navarro, Noemí Pérez, Vilma Rainero, Anabel Rovelo, María Sánchez, Martha Tena, María Torquemada, Elizabeth Velázquez, Aglaé Verni, Cleya Verni, Francisco Alcaraz, Alicia Zúñiga, Édgar Flores, César Gómez, Fernando Arce, Raúl Santillán, Ricardo Rincón e Isaac Vargas, y los suplentes, Jane Hackett, Mariana Hinojosa, Alicia Iturria, Evelia Kochen, Rebeca Ramos y María del Roble.[399]

La presencia de Burton Taylor, así como de muchos otros bailarines huésped, dio gran prestigio a la compañía oficial y demostró que no se regateaban los recursos para

[398] Nota de pie de foto, en *Novedades*, México, 12 de marzo de 1979.
[399] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ballet del Teatro de Bellas Artes, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 2 de marzo de 1979.

incorporar a ejecutantes de la más alta calidad internacional.[400] Taylor había sido integrante del ABT desde muy joven y bailaba los papeles principales de sus obras; estrenó coreografías de grandes creadores; recibió "aclamaciones especiales" en la URSS de bailarines, críticos y espectadores; había sido bailarín invitado en compañías de Estados Unidos y Europa, y viajado por numerosos países; era pareja frecuente de Carla Fracci.[401]

En paralelo a la temporada de *Lago*, la CND presentó *Coppélia* en el Teatro del Bosque el 5, 12, 19 y 26 de marzo, con los mismos bailarines invitados.[402] En el mismo mes, presentó *Las sílfides* en el Teatro de la Ciudad, y los días 9, 16 y 23 de abril regresó al Teatro del Bosque con *Giselle*.[403]

Desde el 11 de febrero se había iniciado la I Temporada de Ópera Ballet 1979, que se prolongaría hasta el 29 de abril en el PBA. En ella se presentaron las óperas *Manon Lescaut* de Puccini, *Otello* y *Rigoletto* de Verdi, *Elixir de amor* de Donizetti, *Hansel y Gretel* de Humperdinck y el BTBA repuso *La bella durmiente del bosque*. Todas las funciones se programaron los martes y domingos de febrero a abril (boletos de 35 a 175 pesos los martes y de 10 a 100 pesos ó de 25 a 125 pesos los domingos).[404]

El BTBA apareció en dicha temporada el 22, 24, 29 y 30 de abril en el PBA, de nuevo con los bailarines invitados Ana Cardús, Ann Marie de Angelo, Burton Taylor y Antoaneta Georgieva.[405] La penúltima función fue promovida por el PHAS, en coordinación con la Dirección General de Prensa de la SHCP.[406]

Después de la actuación del BTBA, Jaime O"Farril comparó a Fernando Lozano, quien dirigió la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, con John Lanchbery. Para el crítico,

[400] Al respecto, en 1985 Felipe Segura relató que en esos años Carmen Romano "proveyó de muchísimo dinero" a la CND y "pudimos darnos el lujo de traer estrellas como Marcia Haydée, Richard Cragun o la De Angelo. Y si no trajimos a otras figuras fue porque ellos no quisieron, no porque nosotros no les proveyéramos del dinero que pedían. Y nos pedían entre cinco y diez mil dólares por función. Y se los llegamos a dar". Sin embargo, manifestó que "yo hubiera preferido que en lugar de que viniera cualquiera de esas estrellas nosotros hubiéramos tenido posibilidad de mostrar nuestro trabajo en otros países, que se hubiera consolidado la compañía". Charla de Danza con Felipe Segura, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza, INBA, México, 2 de julio de 1985.

[401] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Tercera temporada Ópera/Ballet „79, PBA, México, 8 y 11 de noviembre de 1979.

[402] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro del Bosque, México, 5, 12, 19 y 26 de marzo de 1979.

[403] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 2 de abril de 1979.

[404] Cartelera del INBA, en *Excélsior*, México, 9 de febrero de 1979, p. 14-C.

[405] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, primera temporada de Ópera/Ballet „79, PBA, México, 22, 24, 29 y 30 de abril de 1979.

[406] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, PBA, México, 29 de abril de 1979.

Lozano se apegó a "los tiempos correctamente (esta vez), pero nada más, decayendo la sonoridad en sí y sonando áspera"; en cambio, unos meses antes el inglés había logrado que la orquesta sonara "de manera estupenda, dejando oír cada uno de los matices en gran expresión melódica, atendiendo por igual cada nota, cada detalle y cada sonido, reuniendo todos estos elementos en un conjunto de impecable lógica, con lo cual nos encontrábamos en un ambiente de embrujada seducción". En lo referente al montaje de Rosemary Valaire, consideró que sus diseños espaciales contribuyeron a "la armonía total del conjunto". La bailarina Elena Carter, que "cada día nos gusta más" y tenía "linda figurita y gran esbeltez", mostró "un buen arranque y un paso limpio y seguro del movimiento violento al suave".[407]

El 28 de abril la CND abrió una nueva temporada de *Suite infantil* en el Teatro de la Danza; en el programa de mano aparecieron los créditos del doctor Salvador Garayzar y el fisiatra Ramiro Luna como encargados de los servicios médicos especializados de la compañía.[408]

En mayo la CND dio una función de *Giselle* en el Teatro del Bosque; participó en el VII Festival Internacional Cervantino en el Teatro Juárez de Guanajuato con *El lago de los cisnes*, *Grand pas classique*, *Suite de jazz* y *La casa de Bernarda Alba* (ejecutada por su coreógrafa, Ana Mérida), y en la Alhóndiga de Granaditas con *Suite infantil*, espectáculo que cumplió entonces las cien representaciones.[409]

En junio se desarrolló la II Temporada de Ópera Ballet 1979, donde el BTBA no participó, salvo algunos bailarines, en *Los cuentos de Hoffman*. El montaje fue duramente criticado por Ricardo Rondón, quien sólo reconoció aciertos en la dirección orquestal de Enrique Ricci y en el barítono Guillermo Sarabia. De la danza en la Barcarola escribió que fue "pavorosa, así como todas las intervenciones anteriores y posteriores" de los bailarines; el vestuario carecía de "sello de originalidad"; los personajes que actuaron como invitados de Olympia "parecían campanas de Oaxaca"; la iluminación fue "absurda" y la producción de Antonio López Mancera lució con "falta total de imaginación y fantasía". En síntesis, Rondón caracterizó la temporada por incluir óperas que "ponen a temblar a los mejores

---

[407] Jaime O"Farril, "El arte lírico: ballet y concierto. *La bella durmiente del bosque*", en *Iniciativa*, México, abril de 1979.
[408] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*, Teatro de la Danza, México, 28 de abril de 1979.
[409] Angelina Camargo, "Interpretó a Bernarda Alba, en el Teatro Juárez. Ana Mérida actuó con la CND, después de 18 años de retiro", *op. cit*.

empresarios del mundo", pues exigían cantantes, productores, directores y ensayos que nunca se daban.[410]

En julio la CND regresó al Ciclo Danza „79 del Teatro de la Danza y dio funciones populares en la temporada Lunes de Danza en julio y agosto en el mismo foro, con *Las sílfides*, *Grand pas classique*, *La casa de Bernarda Alba* y *Suite de jazz*.[411] También en julio actuó en Toluca con *Suite de jazz*, *Pas de deux* de *El Corsario*, *La casa de Bernarda Alba* y el tercer acto de *La bella durmiente del bosque*.[412]

La versión completa de esta última obra de nuevo la presentó el BTBA en el Teatro del Bosque el 3 y 10 de septiembre,[413] así como el día 7, en el PBA. En ese momento la cubana Karemia Moreno formaba parte de la dirección artística, junto con Felipe Segura y Laura Urdapilleta; Francisco Savín era el director musical de la compañía; el *régisseur*, Jorge Cano, y los maestros, Isabel Ávalos, Jorge Cano, Elsa Recagno, Claudia Trueba y Guillermo Valdez. Los primeros bailarines eran Laura Urdapilleta, Francisco Araiza, Susana Benavides y Sylvie Reynaud; los primeros solistas, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos y Carlos López; los segundos solistas, Diane Gaddy, Laura Echevarría, Héctor Salcedo, Alejandro Godoy, Roberto Sánchez y Aurelio García; los corifeos, Cecilia Rébora, Carmen Alvarado, Mercedes Limón, Marcela Lombardo, Sygmunt Szostak, Ana Bernal, Erik Schmitt y Beatriz Correa; el cuerpo de baile estaba formado por Diana Angelini, Patricia Cienfuegos, Patricia Gómez, Alicia Iturria, Elia Luyando, Pascale Michelet, Noemí Pérez, Anabel Rovelo, María Torquemada, Cleya Verni, Luis Astorga, Ricardo Rincón, Verónica Aranda, Sandra Ayala, María del Roble, Tihui Gutiérrez, Beatriz Juárez, Ángeles Martínez, Cristina Mendoza, Vilma Rainero, María Sánchez, Elizabeth Velázquez, Francisco Alcaraz, Édgar Flores, Raúl Santillán, Rossana Castilla, Jacqueline Farina, Jane Hackett, Marcela López, Blanca Martínez, Rosalba Navarro, Rebeca Ramos, Martha Tena, Aglaé Verni, Fernando Arce, Francos Morán e Issac Vargas; los suplentes eran Evelia Kochen y Gonzalo Aguirre; y los artistas

---

410 Ricardo Rondón, "*Los cuentos de Hoffman* en Bellas Artes, ¡puros cuentos!", en *Novedades*, México, 29 de junio de 1979.
411 Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro de la Danza, México, 30 de julio y 6, 13, 20 y 27 de agosto.
412 Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, Toluca, 27 de julio de 1979.
413 Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro del Bosque, México, 3 y 10 de septiembre de 1979.

huésped, Ana Cardús y Ana Mérida, además del primer bailarín Dariusz Blajer,[414] polaco del Ballet del Siglo XX y del Ballet Brigitte Cullberg de Estocolmo.[415]

El 29 de septiembre la CND bailó *Bella* en el Teatro Degollado de Guadalajara. Al siguiente mes dio funciones en el Teatro de la Ciudad Fernando Soler de Saltillo, dentro de Octubre Cultural 1979; los días 25 y 27 con *Suite infantil* y el día 26 con *Bella*.[416]

*Bella* también se incluyó en la III Temporada de Ópera Ballet 1979, el 8 y 11 de noviembre en el PBA.[417] Con ese motivo Felipe Segura explicó que la obra exigía un alto nivel técnico y un elenco numeroso (el BTBA tenía ochenta integrantes). El hecho de que el grupo mexicano la bailara lo ponía en un "lugar especial entre las grandes compañías del mundo, porque sólo aquéllas como el Ballet Bolshoi, el Ballet Kirov, el Real Ballet de Londres y otras pocas, lo tienen en sus repertorios". Segura consideraba que *Bella* entrenaba a los bailarines en "los grandes roles coreográficos" y al mismo tiempo gozaba de la aceptación de amplios públicos. También habló del "costo elevadísmo" que representó el montaje, por el vestuario empleado, y de la razón por la que se eligió la versión inglesa: era "la más adecuada para nuestro público por su estilo y la manera de relatar los hechos. La versión rusa requiere de una técnica peculiar mientras que la inglesa es más sobria, más afín al bailarín mexicano, al estadounidense y sudamericano". Para Segura, los bailarines rusos caían en "estereotipos y todos parecen tarántulas"; los mexicanos "nunca se han movido así", gracias a su formación, con influencia de los grandes maestros del país (Nelsy Dambre, Nellie y Gloria Campobello y Sergio Unger), que se habían distinguido por exigir el movimiento "más limpio y sencillo".[418]

También dentro de la III Temporada de Ópera Ballet 1979, el BTBA presentó una Gala de Ballet el 22 y 25 de noviembre, donde lo acompañó la Orquesta del Teatro de Bellas Artes y contó con los artistas huésped Ann Marie de Angelo, Burton Taylor y Gregory Osborne, este último proveniente del ABT. En esas funciones estrenaron *Arlequinada* de Jorge Cano (m. Strauss) y *Profecía* de Ana Mérida (m. Jorge Sarmientos,

[414] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, PBA, México, 7 de septiembre de 1979.
[415] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Degollado, Guadalajara, 30 de mayo y 1 de junio de 1980.
[416] Programas de mano de la Compañía Nacional de Danza, Octubre Cultural „79, Teatro de la Ciudad Fernando Soler, Saltillo, 25, 26 y 27 de octubre de 1979.
[417] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Tercera temporada Ópera/Ballet „79, PBA, México, 8 y 11 de noviembre de 1979.
[418] Felipe Segura en "Mañana se inicia la Temporada de Ópera y Ballet 1979 del INBA", en *Unomásuno*, México, 7 de noviembre de 1979.

texto Carlos Monsiváis, esc. y vest. Carlos Mérida), y repusieron los *pas de deux* de *El Cascanueces*, con Sylvie Reynaud y Sygmunt Szostak, y de *Don Quijote*, con Susana Benavides y Burton Taylor. Los artistas huésped Ann Marie de Angelo y Gregory Osborne bailaron *Pas de deux* (c. Balanchine, m. Tchaikovski) y *Sombra de locura* (c. Luk de Layress, m. Mahler); se incluyó *Suite de jazz* con un cuarteto de músicos en el foro,[419] dirigido por Juan José Calatayud.

Según Felipe Segura, la inclusión de *Profecía* indicaba que la compañía se encauzaba "hacia la línea contemporánea"; mencionó que tanto en *Arlequinada* como en *Suite de jazz* los bailarines disfrutaban la danza que ejecutaban. El coreógrafo de esta última obra, Carlos López, afirmó que su ballet era el que menos exigía suplentes del repertorio de la compañía, "porque todos quieren participar en él".[420]

Por su parte, Patricia Cardona escribió que con *Suite de jazz* el BTBA dio "una visión más rica y audaz de la danza en sus distintas etapas históricas"; la obra hizo que los espectadores se estremecieran con "los malabarismos técnicos" y que se lucieran los solistas y las bailarinas, que "usualmente permanecen escondidas en el cuerpo de baile" pero que en esa ocasión "fueron colocadas en primer plano por coreógrafos con otro sentido de la jerarquía".

Para Cardona, las obras de diversos autores que se habían presentado "comulgaron en un solo aspecto: la danza no tiene tiempo y espacio determinado cuando el intérprete le inyecta la naturalidad y elocuencia que sólo la visión artística le puede aportar". Calificó a Ann Marie de Angelo y Gregory Osborne como pareja de "figuras excelsas" que "desinhibió a la danza de sus obstáculos físicos y conquistó el vacío". En su dueto con Burton Taylor, Susana Benavides logró "saborear el reto, la audacia y la provocación al equilibrio". Sylvie Reynaud se proyectó como "un camafeo en forma de danza, es decir, corporizó la delicadeza en su máxima expresión", y aunque era "más cuidadosa" que las demás solistas del BTBA, dominaba "un estilo muy personal y exquisito, que le permite una acertada interpretación de las obras asignadas".

En cuanto a *Arlequinada*, según Cardona era "bien estructurada, jocosa, apropiada para abrir una función de ballet y aligerar el ánimo de los espectadores". *Profecía* era

---

[419] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, pp. 622-623.
[420] Felipe Segura en "Mañana se inicia la Temporada de Ópera y Ballet 1979 del INBA", *op. cit.*

"rítmicamente poderosa" y recordaba "la trayectoria de la coreógrafa" durante los años cuarenta y cincuenta; en esta obra, en la que participaba toda la compañía, los bailarines actuaban con pies descalzos y contraían el torso ("elemento insólito en el ballet clásico"). Experimentar con obras contemporáneas era una "necesidad urgente para la madurez del elenco" y Mérida daba esa oportunidad a los intérpretes. Otra obra que abría posibilidades de "sentir los cuerpos en forma distinta y confrontar consigo mismos como espejos de la evolución social" era *Suite de jazz*, pues si bien su lenguaje era clásico, proponía nuevas alternativas y "enriquece el espacio con imágenes sumamente versátiles".[421]

Aunque se anunciaron como estrenos *Arlequinada* y *Profecía*, ambas ya se habían presentado con anterioridad, junto con *El cisne negro*, *La casa de Bernarda Alba* y *Suite de jazz*, en una función para el Programa Cultural Fronterizo, en octubre de 1979.[422]

La siguiente actuación del BTBA en la III Temporada se dio el 6 y 9 de diciembre en el PBA con *Giselle*, de nuevo con John Lanchbery en la conducción de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. Las figuras centrales fueron Susana Benavides y Sylvie Reynaud, como la protagonista, y Burton Taylor y Dariusz Blajer, como Albrecht.

Se mantenían tanto la dirección general de Salvador Vázquez Araujo como la artística de Felipe Segura, Laura Urdapilleta y Karemia Moreno, y la musical de Francisco Savín. Los cambios se habían dado en el elenco de la compañía: los primeros bailarines eran sólo Laura Urdapilleta, Susana Benavides y Sylvie Reynaud; los primeros solistas, Jacqueline Fuller, George Roussis, Carlos López, Isabel Ávalos y Sygmunt Szostak, y los segundos solistas, Diane Gaddy, Laura Echevarría, Aurelio García, Héctor Salgado y Roberto Sánchez.[423]

En diciembre de 1979 se cumplió el centenario del natalicio de Emiliano Zapata y con ese motivo se formó una Comisión del INBA y la SEP, que organizó diferentes actividades. Una de ellas fue un acto cívico cultural en el PBA el 5 de diciembre, con la presencia del presidente López Portillo, y cuyo único orador fue Juan José Bremer. La CND participó con *La balada de la luna y el venado*; la Orquesta del Teatro de Bellas

[421] Patricia Cardona, "En Bellas Artes. La CND bailó al ritmo de Juan José Calatayud", en *Unomásuno*, México, noviembre de 1979.
[422] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Programa Cultural Fronterizo, FONAPAS INBA, Gala de Ballet, octubre de 1979.
[423] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Ópera Ballet III Temporada „79, PBA, México, 6 y 9 de diciembre de 1979.

Artes, dirigida por Francisco Savín, interpretó *Janitzio* de Silvestre Revueltas; el Coro de Cámara de Bellas Artes, dirigido por Rufino Montero, participó con *Suite de coros revolucionarios*, y el actor Ignacio López Tarso presentó una semblanza del caudillo con versos de José Muñoz Cota y Germán List Arzubide, acompañado por música original de Daniel García Blanco. Uno de los números más emotivos fue la reposición de la obra más acabada del nacionalismo dancístico mexicano, *Zapata*, ejecutada por su coreógrafo, Guillermo Arriaga, y la bailarina Cora Flores.[424]

Fernando de Ita escribió que al PBA asistieron numerosos campesinos invitados por López Portillo, que lo recibieron con "un aplauso espontáneo". De Ita preguntó a uno de ellos si las obras dancísticas le hubieran gustado a Zapata y el campesino Justino Zambrano Galeana le respondió que estaba seguro de que "cuando menos le hubieran gustado las muchachas". De acuerdo con el periodista, el público recibió "con algún azoro" *La balada de la luna y el venado* y "se reían por los movimientos del bailarín-venado", aunque sólo al principio, pues esa obra y *Zapata* terminaron por imponerse.[425]

Esta aparición de Arriaga significó su regreso a la danza luego de años de haberse desligado de ella, y su contratación como funcionario del FONAPAS, donde recibió el cargo de gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos.[426]

Luego de esa actuación, la CND cerró el Año Internacional del Niño con la *Suite infantil* y dio una función más de esta obra en un homenaje a Gabilondo Soler en Cuernavaca.

---

[424] Programa de mano del Acto cívico cultural para la conmemoración del centenario del natalicio del general Emiliano Zapata, PBA, México, 5 de diciembre de 1979.

[425] Fernando de Ita, "La lucha de Zapata ha influido profundamente en nuestra cultura contemporánea: Juan José Bremer", en *Unomásuno*, México, 7 de diciembre de 1979, p. 16.

[426] Según testimonios de Guillermo Arriaga, unas semanas después de la función del 5 de diciembre recibió la llamada del subdirector del FONAPAS, quien le pidió que lo visitara. Aunque el coreógrafo "no sabía bien a bien qué era FONAPAS", el funcionario le ofreció la gerencia de Convenios Culturales y Educativos. "„Pues ¿qué es eso?‟. „Se trata de las becas, grupos de teatro, música, artes plásticas, exposiciones y tal‟. [...] Lo que sucedió es que el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez tuvo una entrevista con la señora Carmen Romano de López Portillo y me hizo el gran favor de recomendarme para cubrir esa gerencia. [...] ¡Después de diez años del disco ir a FONAPAS y llegar con el otro tipo de "cómicos"! Fue una labor muy bonita y me siento muy orgulloso de haberla hecho, porque era fundamentalmente de servicio. El objetivo era dar fuentes de trabajo, foros a los artistas, desde grupos de rock hasta conciertos, exposiciones y becas". En Margarita Tortajada, *Danza de hombre*, *op. cit*.

**4. 1980: el quinto aniversario**

En enero de 1980 se anunciaron las actividades de la CND y la renovación total de su repertorio, el cual se presentaría hasta noviembre. Con el fin de dedicarse a esos montajes, se planeaba tener sólo una temporada formal, la de *El lago de los cisnes* en la Isleta del Lago de Chapultepec del 23 de febrero al 29 de marzo; cumplir los compromisos de funciones escolares con *Suite infantil*, *Coppélia* y *Giselle*, y hacer una gira por el país en mayo, dejando de lado la Temporada de Ópera Ballet en el PBA.[427]

El espectáculo de "Cri-Cri" arrancó en febrero, con dos funciones los días 1, 6, 7, 11, 12 y 15, a las 10 y a las 11 horas en el Teatro de la Danza, para escuelas de la SEP.[428] El día 8 la CND presentó en el PBA *Giselle*; del 14 al 16 en Mexicali y Ensenada, y el 21 en el Teatro Morelos de Toluca.

En esta última función la CND estrenó *Aguffa (Pavorreal)* (m. Sergio Vitier) con cantantes y Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y Orquesta Nacional de Danza de Cuba, del coreógrafo de ese país Víctor Cuéllar, quien en esos momentos simultáneamente trabajaba con el BNM, el Ballet Independiente y el CESUCO; además repusieron *Arlequinada*, *El cisne negro, Profecía* y fragmentos de *El lago de los cisnes*.

En esa fecha la dirección artística de nuevo recaía sólo en Felipe Segura y Laura Urdapilleta; la dirección musical, en Francisco Savín; *régisseur*, Jorge Cano; maestros, Isabel Ávalos, Jorge Cano, Elsa Recagno, Claudia Trueba y Guillermo Valdez; coordinación musical, Juan González Amador; pianistas Manuel Maldonado, Abel Lugo y Adolfo Ramírez; coordinación técnica, Armando Reyes; gerente, Francisco Serrano; guardarropía, Thelma Ortiz; asistente general, Juan Manuel Cobos, y créditos a Servicios médicos especializados CDOM.

El elenco lo componían los primeros bailarines Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer; los primeros solistas Sygmunt Szostak, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos, Carlos López y Diane Gaddy; los segundos solistas Laura Echevarría, Ana Bernal, Cecilia Rébora, Aurelio García, Héctor Salcedo y Roberto Sánchez; los corifeos Marcela Lombardo, Carmen Alvarado, Mercedes Limón, Jacqueline Farina, Beatriz Correa, Vilma Rainero, Cleya Verni y Ricardo Rincón;

[427] "Este año la CND renovará todo su repertorio", en *Unomásuno*, México, 11 de enero de 1980.
[428] "Homenaje de la CND del INBA a Cri-Cri", en *Unomásuno*, México, 24 de enero de 1980.

el cuerpo de baile formado por Diana Angelini, Verónica Aranda, Rossana Castilla, Patricia Cienfuegos, María del Roble, Adriana García, Patricia Gómez, Tihui Gutiérrez, Jane Hackett, Alicia Iturria, Evelia Kochen, Beatriz Juárez, Marcela López, Elia Luyando, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Cristina Mendoza, Rosalba Navarro, Noemí Pérez, Rebeca Ramos, Anabel Rovelo, María Sánchez, Martha Tena, María Torquemada, Elizabeth Velázquez, Aglaé Verni, Francisco Alcaraz, Fernando Arce, Luis Astorga, Édgar Flores, Eric Johnston, Sigfrido Rzysko, Raúl Santillán e Isaac Vargas, y los suplentes Édgar Aguirre, Gabriel Rizo, Emmanuelle Lecomte, Rosa Ramírez, Patricia Tapia, Laura Castro, Angelina Sotelo y Claudia López.[429]

A pesar de los nuevos nombres incorporados al elenco, seguía habiendo carencias en el grupo de varones, por lo que la CND lanzó una convocatoria dirigida a aspirantes a profesionales en danza clásica para integrarse al curso de ballet y danza contemporánea que se les impartiría a partir del 7 de abril. Los requisitos eran tener 19 años de edad como máximo y asistir a la audición en la que se les seleccionaría.[430] Asimismo, a pesar de que Nellie Happee estaba fuera de la CND, en mayo de ese año fue enviada de nuevo por la compañía, junto con Sylvie Reynaud, a Londres, París y Munich para hacer audiciones para primeros bailarines y solistas.

Una semana después de lo planeado originalmente, el 1 de marzo, la compañía inició la temporada de *El lago de los cisnes* en la Isleta del Bosque de Chapultepec. Sin embargo, antes de ésta (29 de febrero) dio una función especial, a la que asistieron el presidente López Portillo, su esposa, hijos y gabinete.[431] Su presencia obedecía a que una de las intérpretes (del cuerpo de baile) era su hija Paulina, quien actuó al lado de Marcela López, María Sánchez, Martha Tena, Elizabeth Velázquez, Evelia Kochen, Emmanuelle Lecomte, Aurora Ramírez y Laura Castro, que compartieron el papel de las princesas.[432]

El resto del elenco lo formaban Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Jacqueline Fuller o Diane Gaddy como Odette; Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Isabel Ávalos o Ana Bernal como Odile; Dariusz Blajer, Sygmunt Szostak, Francisco Araiza, Francisco Alcaraz, Carlos López o Roberto Sánchez como Sigfrido; Sigfrid Rzysko o Gabriel Rizo

[429] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Morelos, Toluca, 21 de febrero de 1980.
[430] Convocatoria de la Compañía Nacional de Danza, en *Unomásuno*, México, 23 de febrero de 1980.
[431] Alfonso J. García, "*El lago de los cisnes*, observada por el presidente", en *Novedades*, México, 2 de marzo de 1980, p. 15.
[432] "Paulina López Portillo en el elenco de *El lago de los cisnes*", en *Excélsior*, México, 2 de marzo de 1980.

como el Hechicero; Laura Echevarría, Cecilia Rébora, Carmen Alvarado y Mercedes Limón o Jacqueline Farina, Beatriz Correa, Vilma Rainero y María Torquemada como los cuatro cisnes; Marcela Lombardo y Ángeles Martínez o Cleya Verni y Tihui Gutiérrez como los dos cisnes; Diana Angelini, Verónica Aranda, Rossana Castilla, Patricia Cienfuegos, Alicia Iturria, Beatriz Juárez, Elia Luyando, Blanca Martínez, Cristina Mendoza, Rosalba Navarro, Noemí Pérez, Rebeca Ramos, Anabel Rovelo, Aglaé Verni, Jane Hackett y Patricia Gómez como los cisnes; Ricardo Rincón, Raúl Santillán, Isaac Vargas, Fernando Arce, Édgar Flores y Luis Astorga como los cazadores, y María del Roble como la Reina madre.[433]

Las presentaciones continuaron hasta el 29 de marzo de lunes a sábado a las 20 horas y siempre con la advertencia de "si el tiempo lo permite". Un día antes de concluir la temporada, la función fue auspiciada por Fomento Cultural del Grupo Somex, A. C. y por Mario Ramón Beteta, presidente ejecutivo y director general de la Organización Somex, además de FONAPAS, DDF e INBA.[434]

En abril de 1980 la CND abrió su temporada escolar para las primarias del DF en el Auditorio Nacional, con funciones de lunes a viernes a las 11 horas. En mayo, del 8 al 11, se presentó dentro del Ciclo Danza 1980 en el Teatro de la Danza, y el lunes 19 inició funciones en el Teatro del Bosque con *Giselle*. También en ese mes, la compañía viajó a Guadalajara para participar en la temporada organizada por el Departamento de Bellas Artes de Jalisco y el INBA; actuó en el Teatro Degollado el 23 y 25 con *Giselle*, con la Orquesta Sinfónica de esa ciudad bajo la dirección de Francisco Savín; el 30 de mayo y 1 de junio, con *La bella durmiente del bosque* y la misma orquesta, dirigida por Hugo Jan Huss, y el 6 y 8 de junio con *Coppélia*, cuando Savín de nuevo fue el director de la orquesta.[435]

El apoyo que se había dado a la CND; los resultados obtenidos, que seguramente se evaluaron en ese momento y el contacto que sus integrantes tuvieron con el ballet internacional fueron sin lugar a dudas las razones por las que se planteó la necesidad de internacionalizar a la compañía mexicana y medir su desarrollo en comparación con el de

---

[433] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada de *El lago de los cisnes*, FONAPAS-INBA-DDF, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 1 a 29 de marzo de 1980.
[434] Programa de mano de *El lago de los cisnes*, Isleta del Lago del Bosque de Chapultepec, México, 28 de marzo de 1980.
[435] "Temporada de la CND en el Teatro Degollado", en *Excélsior*, México, 3 de mayo de 1980.

otros países. Para lograrlo era necesario entrar en los concursos de danza clásica que desde tiempo atrás se habían extendido en el mundo. En junio de 1980 los bailarines Sygmunt Szostak e Isabel Ávalos (acompañados por el pianista Juan González Amador) viajaron a Japón representando a la CND, que por primera vez acudía al Concurso Internacional de Ballet en Tokio. Ese concurso lo organizaba bianualmente la Fundación Internacional de Artes de Tokio; en ésa, su tercera edición, participaban 45 parejas de 22 países, como la URSS, Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia y Cuba.[436]

Los bailarines de la compañía mexicana llegaron hasta la segunda vuelta en Tokio; en julio Gabriel Hubard (administrador del archivo de la CND) informó de que ambos participaron en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria. Allá interpretaron dos obras obligatorias (*Don Quijote* y *El cisne negro*) y una libre, *Aguffa*, del cubano Víctor Cuéllar.[437]

A pesar de que no rendían resultados óptimos, los viajes de los integrantes de la compañía mexicana continuaron (aunque los bailarines varones seguían siendo extranjeros). A finales de 1980 Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer representaron a México en el VII Festival de Ballet de La Habana, con *Pas de deux a trois* de Carlos López (m. Claude Bolling), actuación que Alberto Dallal consideró acertada.[438]

En julio la CND dio funciones en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria con *Las sílfides*, *El Corsario*, *Aguffa* y *Catulli Carmina*.[439] Esta última obra era de Renato Magalhaes, llegado a México en febrero de ese año para montar, con ayuda de Roseyra Marenco, la coreografía de la obra musical *Gota de agua* en el Teatro Lírico. Entonces el brasileño expresó su interés por trabajar con la CND, especialmente con Susana Benavides y Sylvie Reynaud,[440] lo que finalmente sucedió; cinco meses después estrenó su obra *Catulli Carmina* (m. Carl Orff, vest. Nilson Pena), cuyas figuras centrales eran precisamente Reynaud y el bailarín Dariusz Blajer.

---

[436] "México estará presente en el Concurso Mundial de Ballet en Tokio", en *Excélsior*, México, 27 de mayo de 1980.

[437] "Finaliza el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria", en *Unomásuno*, México, 13 de julio de 1980.

[438] Alberto Dallal, "El Festival de Danza en Cuba, suceso histórico; buen papel de Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer, por México", en *Excélsior*, México, 1 de noviembre de 1980.

[439] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro anexo a Arquitectura, UNAM, México, 23, 24 y 26 de julio de 1980.

[440] Angelina Camargo B., "Nueva producción del Teatro de la Nación. Renato Magalhaes hará la coreografía de *Gota de agua*", *Excélsior*, México, 26 de febrero de 1980.

Además de ese coreógrafo, en esos momentos estaba trabajando con la CND Nina Novak, invitada para reponer la coreografía de *El Cascanueces* y montar *Ballet imperial*. Era una bailarina polaca que había integrado el Ballet Ruso de Montecarlo; desde 1964 trabajaba en Venezuela como maestra y la conocía el público mexicano.[441]

Cuando en agosto de 1980 principió la temporada de Ópera Ballet en el PBA, la CND sólo actuó en algunas óperas, como *El buque fantasma* de Wagner. Sin embargo, en el Teatro de la Danza dio funciones el 11 y 12 de ese mes con *Grand pas de quatre*, a cargo de Cecilia Rébora, Ana Bernal, Carmen Alvarado y Giselle Colás; *Las sílfides*, con Diane Gaddy y Francisco Araiza; un fragmento de *Catulli Carmina*; *pas de deux* del tercer acto de *La bella durmiente del bosque*, con los bailarines huésped Manuela Descamp y Nicu Lohan; *Aguffa* y *El cisne negro*, con Isabel Ávalos y Sygmunt Szostak; un fragmento de *El Cascanueces*, con Diane Gaddy y Dariusz Blajer, y *El Corsario*, con Sylvie Reynaud y Nicu Lohan.

En esa fecha habían quedado atrás la Comisión Artística y la dirección artística compartida; ésta recaía exclusivamente en Felipe Segura, quien tenía como asistente a César Bordes. Los maestros huésped del Ballet Nacional de Cuba que participaban eran Clara Carranco y Adolfo Roval; los de la compañía eran Jorge Cano, Elsa Recagno, Claudia Trueba, Martine Parmain (quien desde marzo aparecía en los créditos) y Guillermo Valdez; coordinación musical a cargo de Juan González Amador; pianistas Manuel Maldonado, Abel Lugo, Adolfo Ramírez y Norma Román; coordinación técnica Armando Reyes; asistente general Juan Manuel Cobos; servicios médicos Salvador Garayzar, Ramiro Luna y María de la Paz Mendoza.[442]

En septiembre la CND dio funciones en el Teatro del Bosque y el Teatro de la Danza, con programas diferentes. En el primer foro presentó, con la actuación del Coro de Cámara de Bellas Artes dirigido por Rufino Montero, los estrenos del coreógrafo cubano Gustavo Herrera *Badanesa* (m. José Siqueira *Cantata a Xango*, soprano Alice Ribeiro), *Amor 1800* (m. Rembert Egües) y *Sola* (m. Ricardo Castro), las tres con vestuario de Antonio López Mancera. *Badanesa* era un solo ejecutado por Isabel Ávalos, en torno de

[441] Luis Bruno Ruiz, "Se encuentra en México la bailarina Nina Novak", en *Excélsior*, México, 24 de julio de 1980.
[442] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, "Concierto", Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 11 y 12 de agosto de 1980.

una mujer de religión yoruba que terminaba poseída por los dioses que ella misma había invocado. *Amor 1800*, una coreografía que Herrera había creado originalmente para Tihui Gutiérrez, con la que ésta había ganado en 1978 el premio a la mejor pareja juvenil al lado de un cubano, en el Concurso Internacional de Ballet de Varna;[443] en esta ocasión fue bailada por Cecilia Rébora y Francisco Araiza. Y la tercera era un solo bailado por Clara Carranco, que tuvo mucho éxito.[444] Además, repusieron *Grand pas de quatre* (con Clara Carranco como María Taglioni) y *Catulli Carmina*.

En el Teatro de la Danza presentaron *Grand pas de quatre*, *Pas de deux a trois*, *pas de deux* de *Don Quijote*, *Grand adagio* de *El lago de los cisnes*, *pas de deux* de *El pájaro azul*, un fragmento de *Catulli Carmina* y *Adagio de la rosa*.

En los dos teatros los bailarines fueron Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer, Diane Gaddy, Sygmunt Szostak, Isabel Ávalos, Francisco Araiza, Cecilia Rébora, Ana Bernal, Giselle Colás, Carmen Alvarado, Aurelio García, Francisco Alcaraz, Ricardo Rincón y Eric Johnston, además de los artistas huésped Alpo Pakarinen, Clara Carranco y Pascal Sevajols.[445]

Después de esas funciones, Clara Carranco afirmó que la CND había avanzado mucho y que México vivía "su época de oro en danza clásica". Aunque sin tradición en ese género, según ella, el país tenía una compañía de "buen nivel" que podía viajar por el mundo y "compararse con el de otros grupos e irlo mejorando". En relación con países latinoamericanos, después de Cuba y Argentina, México tenía "una gran altura". Carranco reconocía que eso se debía al apoyo estatal que recibía la CND; el siguiente paso debía ser "dar una mayor difusión a la danza para que el pueblo conozca lo que se hace en ballet, pues sucede que casi siempre se subestima lo clásico". Como era de esperarse, la maestra habló de la carencia de bailarines varones: era "una lástima" que en la CND fueran "polacos o norteamericanos", no mexicanos. La explicación que dio del fenómeno fueron los prejuicios sociales y familiares que impedían el acercamiento de los niños al ballet,

[443] Adriana Malvido, "El jueves, primera de 6 funciones a cargo de la CND", en *Unomásuno*, México, 2 de septiembre de 1980.
[444] María Elena Matadamas J., "„Tanto en México como en Cuba me siento como en una gran familia‟: la bailarina Clara Carranco", *op. cit*.
[445] Programas de mano de la Compañía Nacional de Danza, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 4 a 7 de septiembre de 1980, y Teatro del Bosque, México, 1 y 8 de septiembre de 1980.

"pero el arte no deforma a la persona. Va a ser muy difícil quitar esa idea en México, sobre todo porque aquí está muy arraigado el machismo".[446]

Sobre la asesoría cubana a la CND, Carranco aclaró que partió "de cero", pues cinco años atrás no se tenían en México "elementos humanos para formar una compañía de calidad, pero sí con espíritu de trabajo que permitía que se lograran funciones con un buen nivel". En su opinión, en 1980 ya "se ha logrado mucho material humano, sobre todo gente joven" y se contaba con una "cantera" de bailarines, la Escuela Nacional de Danza Clásica, donde "los jóvenes lo tienen todo".[447]

También el maestro Adolfo Roval dijo que el país tenía "asegurado su presente y su futuro en materia de danza clásica". Opinó que durante la asesoría de los cubanos los mexicanos habían demostrado "una gran capacidad para trabajar", y que también habían salido beneficiados los cubanos, que ampliaron su mercado de trabajo como maestros a España, Polonia, Colombia y Japón, en donde igualmente daban asesoría en 1980.[448]

Gustavo Herrera, quien había impartido clases en la CND y la Escuela Nacional de Danza Clásica, además de montar sus tres obras, que él definía como contemporáneas, auguró "un buen camino" para el ballet nacional y apuró a los mexicanos a definir "un estilo propio", a partir del conocimiento de la técnica de danza contemporánea y la creación de un repertorio de ese género. Argumentó que "los latinos no contamos con las características idóneas del físico del bailarín europeo como para imitar las obras de los grandes clásicos, aun cuando éstas sean de gran valor y adelanten mucho técnicamente; por eso debemos montar coreografías con base en nuestras capacidades físicas para demostrar que podemos ser buenos intérpretes, de acuerdo con nuestras posibilidades"[449] (conceptos muy similares a los expresados por Gloria Contreras tiempo atrás).

En octubre el BTBA se presentó en el IV Festival de Música y Danza Monterrey 1980, con la versión completa de *El Cascanueces* (con arreglos de Jorge Cano, Carlos López y Laura Echevarría, pues la versión de Nina Novak no fue bien acogida) y una gala

---

[446] María Elena Matadamas J., "„Tanto en México como en Cuba me siento como en una gran familia": la bailarina Clara Carranco", *op. cit*.
[447] Clara Carranco en Alejandra Mireya Ballesteros, "Culturalíssimo", en *Novedades*, México, 13 de septiembre de 1980.
[448] María Elena Matadamas J., "Entrevista con el maestro cubano Adolfo Roval", en *Novedades*, México, 13 de septiembre de 1980.
[449] María Elena Matadamas Jiménez, "Gustavo Herrera: „La coreografía no tiene nada que ver con la edad, yo tengo muchos años por delante"", en *Novedades*, México, 11 de octubre de 1980.

de ballet, con los bailarines huésped del ABT Martine Van Hamel, Kevin McKenzie, Marianna Tcherkassky y Danilo Radojevic. En esa ocasión Ana Mérida apareció por primera vez con el crédito de encargada de las relaciones públicas de la compañía.

El 11 de noviembre el BTBA dio una función en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de Acapulco, para la IV Reunión de Directores de Instituciones de Protección a la Infancia y la Familia de Centroamérica, Panamá y México. Fue una gala de ballet con la versión de Nina Novak de *Ballet imperial* (c. Balanchine, m. Tchaikovski, esc. y vest. López Mancera), *La balada de la luna y el venado* y *Catulli Carmina*.

Para esas fechas de nuevo habían cambiado los créditos de la dirección artística; ahora Felipe Segura la compartía con Elsa Recagno, además de seguir contando con César Bordes como asistente. Laura Urdapilleta se había retirado de la compañía, como bailarina y como integrante de la dirección artística, y aunque Francisco Araiza apareció como ejecutante de *Ballet imperial*, no se le incluyó en los créditos de la CND, como se le había suprimido desde tiempo atrás. Ambos dejaron un espacio que fue cubierto de inmediato por otros intérpretes, pero Araiza se fue sólo después de haber luchado por conservar su posición. En cuanto a Urdapilleta, la bailarina más destacada del ballet mexicano desde la década de los cincuenta, se fue sin que se le brindara una despedida u homenaje para reconocer su trayectoria y aportes.

Ahora los primeros bailarines eran Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer y Alpo Pakarinen; primeros solistas, Sygmunt Szostak, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos, Carlos López, Diane Gaddy y Pascal Sevajols; segundas solistas, Giselle Colás y Ana Bernal; corifeos, Aurelio García, Héctor Salcedo, Carmen Alvarado, Roberto Sánchez, Mercedes Limón, Beatriz Correa, Vilma Rainero, Ricardo Rincón y Francisco Alcaraz.[450]

Aunque el BTBA casi estuvo ausente de las temporadas de Ópera Ballet 1980, tuvo una importante presencia en el PBA a finales del año. Como se había planeado, en noviembre abrió su propia temporada de tres semanas, con artistas huésped de gran calidad que actuaban en México por primera vez. Arrancaron el 19 de noviembre, cuando Juan José Bremer, Vázquez Araujo y Alicia Alonso dieron una conferencia de prensa sobre el quinto

---

[450] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Centro de Espectáculos, Convenciones y Exposiciones de Acapulco, Acapulco, 11 de noviembre de 1980.

aniversario de la asesoría cubana al ballet mexicano. Bremer anunció que el INBA había organizado una función de gala como reconocimiento a Alicia Alonso, por su calidad artística y contribución al desarrollo de la danza cubana y mundial; Vázquez Araujo afirmó que los cinco años de trabajo habían sido un esfuerzo continuo, pues aunque la asesoría se había iniciado en el gobierno anterior, en el actual se había consolidado, y agradeció el trabajo de Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba.

La bailarina, por su parte, dijo que esos cinco años habían dado frutos, pues la CND ya tenía primeras figuras y nuevos coreógrafos, además de que la Escuela Nacional de Danza Clásica formaba a los bailarines que se incorporarían a dicha compañía. La asesoría a México, como apoyo metodológico, impartición de clases y montaje de obras, era la más completa de las que los cubanos habían dado a otros países, que Alonso enumeró (Japón, Polonia, Francia, Panamá, Perú, Rumania, Costa Rica, Alemania Democrática, Bulgaria y España), y explicó que en la isla ya se respetaba la profesión dancística, luego de la Revolución y el apoyo de su gobierno.[451] Aunque ella no lo mencionó, Alonso había sido objeto del primer homenaje que la UNESCO brindaba a una figura artística internacional; en marzo de 1980 fue homenajeada en La Habana, con la asistencia, entre otros, de Galina Ulanova, Vladimir Vassiliev, Maina Gielgud, Anton Dolin, Rosella Hightower, Maurice Béjart y Serge Lifar.[452]

El 22 de noviembre de 1980 se realizó la función conmemorativa del quinto aniversario de la asesoría cubana a México con la presentación conjunta, en una gala especial en el PBA, de la CND y el Ballet Nacional de Cuba, y la presencia de Alicia Alonso. En el programa de mano se reprodujo un mensaje enviado por la *prima ballerina assoluta* a la compañía mexicana en 1976, para la primera presentación formal luego del inicio de la asesoría:

Durante varios años de esfuerzo se ha logrado crear en el ballet cubano un complejo de elementos técnicos y expresivos que nos han dado una fisonomía propia, y que tienen su máxima exposición en el Ballet Nacional de Cuba.

Hemos tratado de compartir con los hermanos de México estas experiencias, convencidos de que los principios de esta escuela cubana de ballet se acercan más que

[451] Angelina Camargo B., "Bremer agradeció el apoyo que ha dado al arte nacional. México ya cuenta con los futuros valores que alimentarán su danza: Alicia Alonso", en *Excélsior*, México, 21 de noviembre de 1980.
[452] "Señala su directora, Alicia Alonso. El Cervantino será una expresión enriquecedora para el ballet cubano", *op. cit*.

cualquier otro a los requerimientos del bailarín mexicano, dadas las afinidades técnicas y culturales que nos unen. Creemos que esta colaboración es un paso importante para la formación de lo que, en un futuro, podría llamarse la escuela latinoamericana de ballet, que comprenderá el aporte específico de las culturas nacionales de la América nuestra en su conjunto. Con ello, estaremos contribuyendo a la historia de la danza como un arte que, sin dejar de tener una proyección universal, hunda sus raíces en nuestras tradiciones y características.

La reproducción del texto indica que la Dirección de Danza del INBA y la CND seguían convencidos de las mismas ideas de cinco años atrás: la elección de la escuela cubana por su efectividad y prestigio internacional, así como por la identificación de las características físicas y culturales de los bailarines de ambos países; a partir de su asimilación, se pretendía desarrollar una escuela propia, sustentada en las "raíces" mexicanas y latinoamericanas.

La función se inició, "siguiendo la tradición impuesta por el Ballet de la Ópera de París", con un *Desfile* montado por Tulio de la Rosa, a cargo de elementos de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey y la CND; siguieron *Catulli Carmina* de Renato Magalhaes, con Dariusz Blajer y Susana Benavides en los papeles protagónicos, y *Nos veremos ayer noche, Margarita* de Alberto Méndez (m. Henry Sauguet, diseños Salvador Fernández), con Alicia Alonso, Jorge Esquivel y Orlando Salgado.

Los artistas huésped del Ballet Nacional de Cuba, además de los tres mencionados, fueron los solistas Pablo Moré, Denia Hernández, Ocilia Pedrera, Raúl Bustabad, Sonia Canut, Mijaela Tesloanu, Zenén Huelbes, Félix Rodríguez, Silvia Marina y Diana Díaz. Otros bailarines huésped que participaron con la CND fueron Alpo Pakarinen y Alicia Colino.

Los créditos de la compañía mexicana tenían a Salvador Vázquez Araujo en la dirección general, a Felipe Segura y Elsa Recagno en la artística y a Francisco Savín en la musical. Los primeros bailarines eran Susana Benavides, Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer; los primeros solistas, Sygmunt Szostak, Jacqueline Fuller, George Roussis, Isabel Ávalos, Carlos López, Diane Gaddy y Pascal Sevajols; las segundas solistas, Giselle Colás y Ana Bernal; los corifeos, Aurelio García, Roberto Sánchez, Vilma Rainero, Héctor Salcedo, Mercedes Limón, Ricardo Rincón, Carmen Alvarado, Beatriz Correa y Francisco Alcaraz; el cuerpo de baile formado por Diana Angelini, Verónica Aranda, Eugenia Castellanos, Rossana Castilla, Patricia Cienfuegos, Adriana García, Patricia Gómez, Tihui Gutiérrez,

Jane Hackett, Alicia Iturria, Beatriz Juárez, Emmanuelle Lecomte, Claudia López, Marcela López, Elia Luyando, Ángeles Martínez, Blanca Martínez, Elena Martínez, Rosalba Navarro, Noemí Pérez, Angelina Sotelo, Rebeca Ramos, Anabel Rovelo, Patricia Tapia, Martha Tena, María Torquemada, Aglaé Verni, Gonzalo Aguirre, Manuel Anguiano, Fernando Arce, Héctor Arellano, Luis Astorga, Christian Cabrera, Francisco Delgado, Édgar Flores, Eric Johnston, Daniel Juárez, Octavio Nieto, Rubén Ponce, Sigfrid Rzisko, Gabriel Rizo, Carlos Sánchez, Raúl Santillán e Isaac Vargas.

El *régisseur* de la CND era Jorge Cano; los maestros huésped, Clara Carranco y Adolfo Roval; los maestros, Jorge Cano, Elsa Recagno, Claudia Trueba, Martine Parmain y Guillermo Valdez; coordinación musical de Juan González Amador; coordinación técnica de Armando Reyes; asistente de dirección artística, César Bordes; asistente general, Juan Manuel Cobos; relaciones públicas, Ana Mérida; servicios médicos, Salvador Garayzar, Ramiro Luna y María de la Paz Mendoza.[453]

Para Patricia Cardona, el desfile con el que se abrió la función fue de “impactante formalidad”, la cual se impuso como “el principal guardián de la disciplina”. *Catulli Carmina* le pareció con “apenas algunas sugerencias tímidas y suficientemente rígidas como para que la voluptuosidad del tema se desvanezca”; era “tan recatada y formal”, que el espectador debía valerse de la música para “comprender la tónica de la situación”.

La “larga ausencia” de Susana Benavides no había afectado en nada su condición: en *Catulli Carmina* mostró “la madurez interpretativa que le es propia”. Era una “bailarina refinada y elegante” que se apoyaba “sobre una sólida base técnica que le permite resolver formalmente papeles disímiles”. Su *partner* Dariusz Blajer reforzó el “elenco masculino” y dio el apoyo que las “figuras principales (femeninas) requieren dentro de un conjunto concebido estrictamente dentro de la jerarquía y coreografía tradicional”.

Según Cardona, en *Nos veremos ayer noche, Margarita* el “dotado” coreógrafo Alberto Méndez demostró “mayor coherencia con sus planteamientos coreográficos, en relación con el tema y propósitos de la obra”. Ésta se desarrollaba en una “atmósfera irreal, ilusoria, que coincide con las cualidades interpretativas de la Alonso, entre ellas, la ingravidez”, y tenía, además, una “sugerente escenografía”.

---

[453] Programa de mano de la Función conmemorativa del quinto aniversario. Ballet Nacional de Cuba-Compañía Nacional de Danza, PBA, México, 22 de noviembre de 1980.

Los cinco años de asesoría cubana se traducían para Cardona en "limpieza al aspecto técnico y estilístico de la danza mexicana", pero la "imaginación y audacia creativa" de sus coreógrafos en danza clásica sólo se desarrollarían con base en "las fuentes culturales del propio país y las exigencias que el temperamento mexicano requiere".[454]

Sobre *Catulli Carmina*, José Barros Sierra escribió que los papeles protagónicos masculinos fueron ejecutados con realce por los extranjeros Dariusz Blajer y Alpo Pakarinen; era notoria "la escasez" de primeras figuras masculinas en la CND. En cuanto a la obra de Méndez, destacó su "obvio parecido" con el último acto de *Giselle*, por lo que no contenía ninguna "idea de originalidad y renovación"; sin embargo, dio oportunidad para que los tres intérpretes cubanos "desplegaran algunas de sus mejores posibilidades virtuosísticas, que son enormes".

Aunque para Barros Sierra cinco años eran un corto tiempo, consideraba que había mucho por hacer con la compañía mexicana, pues faltaba "más disciplina y selección más estricta", así como una "mística" similar a la impuesta por Alicia Alonso en la compañía cubana.[455]

A esa función le siguió la Temporada de Invierno de la CND en el PBA, en la que participaron los artistas huésped Marcia Haydée, Richard Cragun, Fernando Bujones, Alicia Colino y Alpo Pakarinen. De nuevo, los bailarines invitados fueron de primer nivel: Marcia Haydée y Richard Cragun, ya desde entonces una de las parejas más destacadas en la historia del ballet, eran primeros bailarines del Ballet de Stuttgart (Haydée era su directora) e inspiración para la creación de brillantes obras de coreógrafos como John Cranko, Kenneth MacMillan y Glen Tetley. Fernando Bujones, bailarín estadounidense reconocido en todo el mundo y que gozaba de gran fama, era primer bailarín del ABT, ganador de la medalla de oro en Varna en 1974 y un *partenaire* frecuente de Cynthia Gregory. Alicia Colino era una bailarina brasileña del Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro y había formado parte de la CND y del Taller Coreográfico de la UNAM en sus inicios. Alpo Pakarinen era un bailarín finlandés que había participado en compañías como

[454] Patricia Cardona, "Se abrió la temporada de Invierno de la Compañía Nacional de Danza con el homenaje a Alicia Alonso", en *Unomásuno*, México, 24 de noviembre de 1980, p. 21.
[455] José Barros Sierra, "Música, ópera, ballet. Alicia Alonso, bailarina intemporal", en *Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1980.

Theatre and Ballet Co. del Kuopio, Northern Ballet Theatre, New London Ballet y London City Ballet.[456]

En la Temporada de Invierno se presentaron tres programas. El primero, el 23 y 25 de noviembre, con *Catulli Carmina* y *Las sílfides*, además de los *pas de deux* de *Romeo y Julieta* (c. Cranko, m. Tchaikovski, vest. Jürgen Rose) y *La fierecilla domada* (c. Cranko, m. Kurt-Heinz Tolze y Domenico Scarlatti, vest. Elizabeth Dalton), ambos con Haydée y Cragun. El segundo programa, el 30 de noviembre y 2 de diciembre, con *Coppélia* (versión de Alicia Alonso, esc. y vest. López Mancera), con Susana Benavides como Swanilda y Fernando Bujones como Franz. En el tercer programa se presentó *El Cascanueces*, del 6 al 10 de diciembre, en la versión de Nina Novak (esc. Eugenio Servín) y con la participación de la Escuela Nacional de Danza Clásica. Además, la CND dio tres funciones especiales, el 27 de noviembre y el 4 y 6 de diciembre, con *Profecía*; *Ballet imperial*; los *pas de deux* de *Leyenda* (c. Cranko, m. Henri Wieniawsky) y de *Eugenio Onegin* (c. Cranko, m. Tchaikovski, vest. Rose), con Marcia Haydée y Richard Cragun; los *pas de deux* del segundo acto del *El lago de los cisnes* y de *Don Quijote*, bailados por Susana Benavides y Fernando Bujones, y *Saerpil* del cubano Gustavo Herrera (m. *collage* José Villavicencia, esc. y vest. López Mancera), con Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer en los papeles principales.

El hecho de que “nuestra primerísima bailarina, que tantas emociones ha despertado en el público en los últimos años”, Susana Benavides, tuviera como *partner* a Bujones, “uno de los grandes virtuosos del mundo del ballet”, fue festejado por Luz María del Moral, quien también señaló que la temporada de invierno sería la más importante que hasta el momento hubiera dado la CND.[457]

En contraste, Elizabeth Pérez Liechti se lanzó con una aguda crítica a la compañía: las expectativas despertadas hacía cinco años por la asesoría cubana, que llevaron a afirmar que la compañía saldría de “la mediocridad”, no se habían cumplido. (Esto concuerda con la opinión que casi 25 años después emitió Dariusz Blajer, quien afirmó que el nivel de la

---

[456] Programa de mano de la Compañía Nacional de Danza, Temporada de Invierno, PBA, México, 23 de noviembre de 1980.

[457] Luz María del Moral, “Compañía Nacional de Danza. Temporada de Invierno 1980”, en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 154, INBA, México, 12 de noviembre de 1980.

CND era muy bajo cuando ingresó a ella).[458] Para la periodista, a pesar de los anuncios "rimbombantes y presuntuosos" de sus temporadas, la CND no lograba "resurgir"; desaprovechaba a las jóvenes bailarinas que habían sido becadas o premiadas en festivales internacionales, y así propiciaba "el éxodo, cada día más dramático, de nuestros jóvenes valores de la danza, que no le ven futuro a este arte en su propia tierra". Un caso era Tihui Gutiérrez, quien recibió el premio juvenil en Varna y en la CND estaba "arrinconada".

Según Pérez Liechti, el público reconocía la calidad y virtuosismo de los bailarines, razón por la que había llenado los teatros en las recientes funciones del Ballet Bolshoi y el de Flandes, lo que era un factor favorable para la danza clásica. México no tenía una tradición ni escuela a la altura de la rusa, aseguró, pero la CND podía establecer "una dirección artística coherente con la realidad social de México, a menos que nuestro gobierno esté dispuesto a desperdiciar sus pesos apoyando un „movimiento‟ que parece que nunca va a madurar". Como obstáculo para esa dirección, Pérez Liechti aludió a las "pequeñas mafias" en la Dirección de Danza del INBA.

Entre las deficiencias que detectó en la CND durante la Temporada de Invierno estaban el peso y figura de bailarinas y bailarines, y la falta de "sincronización de equipo" en el cuerpo de baile (aunque en *Sílfides* hubo aciertos en ese aspecto). *Catulli Carmina* tenía las características para ser "impresionante", pero con su "pobre dirección coreográfica" se había convertido en una obra "aburrida", que exponía al grupo a "dramáticas comparaciones". Su intérprete Sylvie Reynaud tenía intervenciones "decorosas" y mostraba su "figura muy estética", y Sygmunt Szostak poseía también "una buena presencia escénica, es apuesto y varonil", pero se veía "muy nervioso, inseguro e impreciso en sus pasos". A Diane Gaddy le hacía falta "trabajo de puntas" en *Sílfides*, aunque tenía "madera de bailarina con estilo". En general, dijo que urgía un cambio de dirección artística, la que debía estar a cargo de profesionales de la danza, fueran mexicanos o extranjeros.[459]

Para José Barros Sierra, la CND se benefició de la visita a México, unos días antes, del Ballet Bolshoi, porque la compañía mexicana logró agotar las localidades en sus

[458] Dariusz Blajer en Dora Luz Haw, "Asume Dariusz Blajer dirección de CND. Apuesta el coreógrafo por la creatividad", en *Reforma*, México, 26 de febrero de 2003, p. 3-C.
[459] Elizabeth Pérez Liechti, "Carece de identidad la Compañía Nacional de Danza", en *El Universal*, México, 30 de noviembre de 1980.

funciones. Fueron aciertos de la temporada invitar a grandes figuras del ballet, la puesta en escena de *Sílfides*, la brillante participación de Susana Benavides y la dirección de orquesta de Francisco Savín.[460]

Alberto Dallal se refirió al coreógrafo Gustavo Herrera y su "vibrante" obra *Saerpil*, cuyos bailarines seguramente sentían "un gran placer al interpretarla". Sylvie Reynaud y Dariusz Blajer se mantuvieron "en el espíritu de esta obra exacta" e hicieron posible una representación "bella, completa", en tanto que el cuerpo de baile construyó "el marco perfecto" y la música permitió "la operatividad del ritmo, la plenitud simétrica de las posiciones".[461]

Para Dallal, los bailarines mexicanos fueron "los verdaderos héroes y estrellas" de la temporada; señaló en especial a Susana Benavides, quien lució "espléndida, apoyada por la sabiduría y presencia de Fernando Bujones (uno de los más caros y mejores bailarines del mundo)". Consideró que la "madurez" de la compañía se mostró claramente en *Saerpil* y *Catulli Carmina*, las cuales exigían "esfuerzo pero no sobrehumano, temperamento pero no sensibilidad desmedida, técnica pero no proeza", además de que abrían el panorama a un repertorio diferente al tradicional. En cuanto a *Profecía*, opinó que la escenografía era superior a la coreografía, en la cual no se expuso "un código dancístico congruente, armónico con el proyecto de la autora" y se quedó como obra "intermedia" entre lo clásico y lo moderno. Sin embargo, el hecho de que Ana Mérida trabajara con la CND sugería la posibilidad de que otros coreógrafos de su género también lo hicieran, como Guillermina Bravo, Josefina Lavalle y Gloria Contreras. *Nos vemos ayer noche, Margarita* era una bella obra de producción impecable que daba "un marco adecuado para la actuación de Alicia Alonso, quien rebasa lo extraordinario y penetra en lo histórico".

En cuanto a la compañía, el juicio de Dallal fue que los bailarines ya exigían "mayor calidad y un mayor esfuerzo de elementos externos", que algunos de ellos (como Sylvie Reynaud, Dariusz Blajer e Isabel Ávalos) habían sido estimulados para desarrollarse; que Francisco Savín realizaba un buen trabajo; que había nuevas figuras como Tihui Gutiérrez, Ana Torquemada y Ana Bernal, no así varones, por lo que había que

[460] José Barros Sierra, "Música, ópera, ballet. Invitación a la danza", en *Excélsior*, México, 28 de noviembre de 1980.
[461] Alberto Dallal, "Obra para el repertorio de la danza mexicana", en *Excélsior*, México, 5 de diciembre de 1980.

impulsar el surgimiento de algunos que sustituyeran a intérpretes como Alpo Pakarinen, quien le hizo pensar "en la incorporación de bailarines mexicanos que pueden desempeñar un papel más vivo, más entusiasta".

Sobre las grandes figuras Marcia Haydée y Richard Cragun, Dallal afirmó que su presencia fue una "exquisita experiencia para público, críticos y bailarines", pues desplegaron "una manera de danza, una línea de trabajo, un tipo de vital profesionalidad". Le pareció que Haydée tenía una "disciplinada flexibilidad" que expresaba "fehacientemente el aprovechamiento de la técnica por el temperamento, por el talento, por la fisicalidad". A Fernando Bujones, por su parte, se le admiró "a distancia: sus malabares, sus dotes extraordinarios, sus momentos se gozan, se asimilan pasivamente".[462]

Dallal también opinó que en *Sílfides* Sylvie Reynaud salió "avante con exactitud y limpieza" en su papel protagónico. Susana Benavides, en *Coppélia*, se mostró a "la altura" con una actuación "ágil" y variaciones "bien asimiladas"; era "segura, graciosa" y por momentos logró "tantos aplausos como el propio Bujones". Éste, a su vez, hizo "gala de sus dotes" como "pleno dominador de secuencias y variaciones", técnica impecable, excelente trabajo de *partenaire*. A pesar de su gran trabajo en *Coppélia*, la pareja tuvo una "actuación poco ágil" en el segundo acto de *Lago*, "tal vez porque la coreografía, planteando lentitud y extrema finura, no fue entendida por Benavides". Lo mismo sucedió en el *pas de deux* de *Don Quijote*. En cuanto a *El Cascanueces*, Dallal opinaba que destacó la escenografía de Eugenio Servín, aunque la obra tuvo "funciones aceptables como meros ejercicios para la CND, pero no se le prestó la atención debida a la selección de los bailarines": "muy pocos alcanzaron el nivel que hubiera requerido un buen montaje profesional".[463]

Para Patricia Cardona, la CND necesitaba el impulso de los bailarines y coreógrafos extranjeros para tener personalidad, y descansaba en dos figuras con "suficiente madurez de estilo como para presentarse en los escenarios internacionales": Susana Benavides y Sylvie Reynaud. La primera tenía "fuerza técnica y confianza interpretativa" y mantenía su posición "ante los altibajos del medio dancístico mexicano".

---

[462] Alberto Dallal, "La danza. Impresiones de una temporada", en *Excélsior*, México, 11 de diciembre de 1980.
[463] Alberto Dallal, *La danza en México*, UNAM, México, 1986, pp. 194-197.

El repertorio de la Temporada de Invierno fue "para todos los gustos". En *Profecía*, una obra "recatadamente contemporánea", las bailarinas aparecieron sin zapatillas de punta, pero realizando movimientos y diseños "veladamente atados a las leyes clásicas". El coreógrafo de *Saerpil* recurría al "maridaje ballet-folclor", ávido de "ensanchar el contenido y diseño de la danza clásica", aunque no llegaba a "quebrar la ley académica"; sin embargo, su obra era "una experiencia dancística, tan tradicional como novedosa", que salía del "marco occidental para insertarla en el contexto afrocubano u oriental". Cardona consideró que Gustavo Herrera estaba a punto de "encontrar mayor libertad de movimiento" y definir "una interesante personalidad como creador de una danza propia latinoamericana".[464]

En medio de la Temporada de la CND, Francisco Araiza hizo pública su lucha acusando a Vázquez Araujo y Felipe Segura de intentar separarlo de la compañía a pesar de ser miembro fundador y una de sus primeras figuras. Cuando hubo agotado "todos los recursos" y recibido "promesas, engaños y manifestaciones prepotentes y autoritarias" de ambos, por medio de una carta pidió la intervención del director del INBA.

En ella Araiza aceptaba que su momento como primer bailarín había pasado y que se mantuvo en ese puesto por falta de nuevas figuras masculinas. Relató que sus problemas se iniciaron a finales de 1979, cuando fue advertido de que sería contratado no como primer bailarín, sino como maestro ensayador, lo cual aceptó. Sin embargo, continuó ejecutando los roles estelares sin tener el crédito correspondiente en los programas, percibiendo el salario de cuerpo de baile. Aunque no le daba importancia a esto último, impugnaba por "injusto, mezquino y nada caballeroso de parte de los directivos de la CND" la humillación de que se borrara su trayectoria artística. En la carta a Bremer, Araiza cuestionó si era con "amenazas y asesinatos morales como se premia en México a quien ha dado su vida al servicio del arte nacional" y le solicitó que se le permitiera "seguir mi profesión otorgándome algún nombramiento como maestro o en alguna otra área afín dentro del INBA, para devolver mis conocimientos y experiencia a las noveles generaciones artísticas. Estoy en espera de la respuesta".[465] Ésta no llegó, o por lo menos no fue satisfactoria, pues

[464] Patricia Cardona, "La primera función de invierno de la Compañía de Danza muestra que aún se encuentra en evolución", en *Unomásuno*, México, 6 de diciembre de 1980.
[465] Eduardo Camacho S., "El bailarín Francisco Araiza acusa a Vázquez Araujo de querer borrarlo de la Compañía Nacional de Danza", en *Excélsior*, México, 26 de noviembre de 1980.

Araiza salió del país a principios de 1981 para incorporarse como bailarín invitado al Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Al partir, criticó a la CND porque sólo apoyaba la creación y montaje de repertorio internacional, dejando de lado el mexicano, y dijo que regresaría cuando concluyera el sexenio, con la esperanza de que los nuevos directivos "sí sepan respetar al artista y tengan suficiente conocimiento y sensibilidad para resolver los conflictos que se les presentan a las estrellas del ballet nacional".[466] Además de algunas muestras de apoyo que recibió Araiza,[467] la Asociación Mexicana de Críticos de Música y Teatro le otorgó un diploma por su carrera en la danza en marzo de 1981, el cual no pudo recibir porque ya estaba en Brasil.[468]

Cuatro años después, Araiza reflexionó sobre ese momento de la CND: "en el periodo de los López Portillo" para los bailarines mexicanos era una afrenta que se destinaran "miles y miles de dólares" a artistas internacionales, quienes la mayoría de las veces no eran "de primera magnitud como Bujones", sino "personas que no valían la pena".[469] Opinión similar dio Felipe Segura en 1985; señaló que no todos los maestros y bailarines cubanos que vinieron a México en esos años tenían el nivel deseado; con su presencia "pasaban todos los mexicanos a segundo término", razón por la cual algún día le preguntó a Alicia Alonso si pretendía convertir a la CND en una "sucursal" del Ballet Nacional de Cuba.[470] La misma expresión utilizó Jorge Cano: luego de una primera etapa

[466] Eduardo Camacho S., "„Quizá los directivos de Danza del „82 sí sepan tratar al artista‟. El bailarín Francisco Araiza irá a Brasil; retornará a México al concluir el sexenio", en *Excélsior*, México, 14 de febrero de 1982.
[467] En *Excélsior*, donde se dio espacio a numerosas denuncias del medio dancístico, se publicó una carta de una lectora al director del diario. María Esther Ramos Santillán felicitaba a Francisco Araiza por su valor al denunciar las arbitrariedades en la CND; señalaba que ésta debería llamarse Compañía Internacional de Danza, pues sus figuras principales eran extranjeros. María Esther Ramos Santillán, "Carta al director", en *Excélsior*, México, 5 de diciembre de 1980.
[468] "Entrega de diploma al bailarín de ballet clásico Francisco Araiza", en *El Heraldo de México*, México, 18 de marzo de 1981.
[469] Francisco Araiza en Charla de Danza con Francisco Araiza, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza, México, 5 de noviembre de 1985.
[470] Felipe Segura comentó que los cubanos percibían que "yo los objetaba, y realmente los objetaba. Inclusive al ingeniero Vázquez Araujo en varias ocasiones le presenté mi renuncia, y le dije con mucha tranquilidad „Usted dijo que venían los cubanos por un año, luego del protocolo se prolongó por dos, pues ya van cuatro años y yo ya estoy hasta el copete. Y si yo viera que toda la gente viniera como vinieron al principio, los primeros tres que trabajaban como locos. No, luego empezó a llegar gente de ínfima categoría, que no les importaba el ballet de Cuba, pues mucho menos les iba a importar el ballet de México". Según Segura, Alonso pretendía "exportar sus ideas, su ballet", pues ella veía por los intereses de su país; "a lo mejor yo en sus zapatos haría exactamente lo mismo, pero no era conveniente para México". Charla de Danza con Felipe Segura, conducida por Rosa Reyna, *op. cit*.

"muy buena" de la asesoría (con la participación de Clara Carranco, Pablo Moré, Ofelia González y otros), "quizá Cuba pensó que éramos como una sucursal y todo terminó".[471]

Por su parte, Nellie Happee ha reconocido la importancia de la asesoría cubana señalando que dio "pautas para el mejor manejo de una compañía profesional, del funcionamiento interno, la distribución de tareas y responsabilidades, de organización", además de que se aprendió la metodología cubana en clases prácticas y teóricas. Sin embargo, desde su reintegración a la CND estuvo en desacuerdo con algunos puntos, como el hecho de que los cubanos decidieran repertorios y elencos sin tomar en cuenta al equipo directivo mexicano: "A veces sentía que nosotros los mexicanos no podíamos decir realmente lo que queríamos y llevar a la compañía por donde pensábamos que era correcto; entonces me retiré".[472]

De 1977 a 1980, a pesar de críticas y carencias, la Compañía Nacional de Danza o Ballet del Teatro de Bellas Artes tuvo una intensa labor. Dio 133 funciones en 1977, 138 en 1978, 150 en 1979 y 158 en 1980, según documentos de la propia compañía.[473] Jorge Cano expresó que el "mejor director de la compañía" ha sido Vázquez Araujo.[474] En 1983 Felipe Segura afirmó que "la mejor época de la compañía, técnica y artísticamente" fue con su director Michael Lland,[475] pero en 1990 aseguró que fue con la dirección de Vázquez Araujo cuando la compañía "llegó a su más alta posición" y tuvo como bailarines, coreógrafos y maestros invitados a figuras de todo el mundo.

Durante todo el sexenio éstos fueron Alicia Alonso, Josefina Méndez, Mirta Plá, Aurora Bosch, Ofelia González, Clara Carranco, Loipa Araujo, Rosario Suárez, Amparo Brito, Martha García, Laura Alonso, Ramona de Saa, Mirta Hermida, Karemia Moreno, Denia Hernández, Silvia Marichal, Ileana Farrés, Jorge Esquivel, Lázaro Carreño, Pablo Moré, Orlando Salgado, José Luis Zamorano, Joaquín Banegas, Gustavo Herrera, Alberto

---

[471] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, *op. cit*., p. 921.

[472] Un ejemplo de esos desacuerdos fue una reunión de trabajo en que Alicia Alonso dijo que era necesario que la CND tuviera coreografías de creadores latinoamericanos, en lo cual había consenso, pero propuso *La pavana del Moro*. Eso le pareció excesivo a Happee, pues la compañía aún no tenía la madurez técnica e interpretativa para montarla. Nellie Happee en Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, CENIDI Danza, INBA, México, 2000, pp. 150-151.

[473] "Compañía Nacional de Danza", recuento informativo de 1977 a 1982, mecanografiado, México, 1983, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

[474] Jorge Cano, "Mis pasos en la danza", *op. cit*., p. 921.

[475] Felipe Segura en Angelina Camargo B., "Planes para el Centenario de Orozco. Gira de la CND por el interior, desde el miércoles 4", en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1983.

Méndez, Andrés Williams, Fernando Jhones, Raúl Bustabad, Francisco Salgado y Víctor Cuéllar, todos provenientes de Cuba; William Dollar, Ann Marie de Angelo, Eleanor D"Antuono, John Meehan, Fernando Bujones, Lawrence Rhodes, William Martin Viscount, Burton Taylor, Gregory Osborne, Marianna Tcherkassky, Patrick Bissel, Martine Van Hamel, Danilo Radojevic, Clark Tippet, Gelsey Kirkland, Anna Aragno, el inglés John Lanchbery y Charles Maple, de Estados Unidos; Diana Ferrara y Alfredo Raino, de Italia; Luvob Guershunova y Anatoli Berdishev, de la URSS; Martine Parmain, Manoella Deschamps, Pascal Sevajols, Christine Cruciani, Louis Perella y Christian Malgoires, de Francia; Marcia Haydée, Richard Cragun, Ana Cardús, Woytek Lowski, Lucia Montagnon y Egon Madsen, de Alemania; Menia Martínez, Jorge Lefebre, George y Mónica Houbiers, de Bélgica; Medhi Bahiri, de Argelia; Nicu Lohan y Ioan Farkas, de Rumania; Alpo Pakarinen, de Suecia; Renato Magalhaes y Alicia Colino, de Brasil; Alejandro Godoy e Iris Longo, de Uruguay; Sygmunt Szostak, Dariusz Blajer y Zigfrid Rzisko, de Polonia; Rose Marie Valaire e Ivan Nagy, de Inglaterra, y Nina Novak, de Venezuela.[476]

La crisis económica que sumió al país a finales del sexenio de López Portillo también afectó a la CND. Si bien en 1981 mantuvo las actividades que venía desarrollando y logró contratar a figuras de renombre, en el último año de gobierno su situación cambió notablemente y tuvo que dar la Temporada de Invierno de 1982 sin invitados extranjeros, solamente con sus propios elementos. A finales de ese año Vázquez Araujo se decía seguro sobre la continuidad que tendría el trabajo de la compañía oficial en el siguiente régimen, pero todo cambió con el nuevo gobierno, y los apoyos se desvanecieron.[477]

---

[476] Felipe Segura, "Salvador Vázquez Araujo", *op. cit.*, pp. 92-93. Otros nombres aparecen en diversos documentos de la CND: Richard Fritz, Annie Burton, Krasimira Koldamova, Joseph (Joe) Wyatt, Petrin Vladimir Sergevich y Peter Koldamov.

[477] Salvador Vázquez Araujo en Angelina Camargo B., "Por la crisis, la CND hará una temporada sin invitados extranjeros", *Excélsior*, México, 6 de noviembre de 1982. En 1983 el presupuesto del INBA ascendió a 2,600 millones de pesos; se le adjudicaba al área de danza el 2.66%, equivalente a 69 millones de pesos, cantidad mucho menor de la que se había dado en años anteriores, según Michel Descombey, en Angelina Camargo B., "El Ballet Teatro del Espacio argumenta que a la danza no se le da el lugar que merece", en *Excélsior*, México, 26 de abril de 1983.

## VI. Danza clásica fuera del INBA

### 1. Taller Coreográfico de la Universidad

Alejado del INBA y con estabilidad, el Taller Coreográfico de la Universidad atravesó el cambio del sexenio y en enero de 1977 inició su XV Temporada Invierno-Primavera, que se prolongó hasta mayo con funciones los miércoles y domingos en el Teatro de la Universidad, anexo a la Facultad de Arquitectura. Se estrenaron *Cuarteto* (después *Cuarteto en fa*) de Gloria Contreras, dedicada a Jorge Suárez (m. Maurice Ravel, diseño Julián Pablo), con la actuación especial del Seminario de Iniciación de Danza de la UNAM, y *Ensayo* de Cora Flores (m. Bach, diseño Kléomenes Stamatiades). Las reposiciones fueron *Isostasia*, *Vitálitas*, *Huapango*, *La muerte de un cazador*, *Solo*, *Jazzotomía*, *Cantábile*, *Divertimento*, *Electrodanzable*, *Danza para mujeres*, *Arcana*, *8 X jazz*, *Eioua*, *Concierto*, *Banum*, *Hora de junio*, *Misa*, *A dos*, *Canticum sacrum*, *Sinfonía*, *Preludios*, *Tres*, *El mercado*, *Y en el silencio*, *Kanon a tres*, *Adagio y fuga*, *Interludia*, *Collage*, *Adagio y allegro* y *Continuum*. Además, el Seminario de Iniciación a la Danza de la UNAM bailó *Mobile* de Ingrid Audirac y *Preludios* de Margarita Contreras. Del total de 38 obras, 26 eran de Gloria Contreras, cinco de Cristina Gallegos, tres de Cora Flores, dos de Aurora Agüeria, una de Margarita Contreras y una de Ingrid Audirac. En cada función generalmente se presentaban cuatro y el audiovisual elaborado por Federico Chao sobre las temáticas y obras tratadas por el Taller.

La dirección general del Taller Coreográfico estaba a cargo de Gloria Contreras; su representante era Luis Eduardo Porras Marín; la asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras. Los bailarines de la compañía eran Marisela Acosta, Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Carlos López, Julio Martínez, Cecilia Múzquiz, la aprendiz Monserrat García y el invitado Francisco Martínez, además del Seminario de Iniciación de Danza de la UNAM.

El coordinador general era Amado Flores; jefe de foro, Jorge Solares; iluminación y audiovisuales de Federico Chao; grabaciones de Rodolfo Sánchez Alvarado; voz de Claudio Obregón; textos de Fernando Díez de Urdanivia y Manuel Blanco; artistas invitados, Carlos Pellicer, Nad Redi y Jorge Suárez. Los patrocinadores eran Jaime Farell, Alicia Espinoza y Margarita C. Beteta; los colaboradores, Fernando Maldonado, Manuel

Capetillo, Mario Larrondo, Pablo Chico, Marco Antonio Silva, Ramón Bolívar, Carlos Alberto Palomino, Silvestre Cárdenas y Arturo G. Zamarripa.[478]

Juan Gregorio Luke, hijo de Gloria Contreras y talentoso promotor, se hizo cargo de la difusión de la temporada, para la cual se emplearon un cartel de Rafael López Castro y calcomanías y volantes que durante los cuatro meses de duración fueron distribuidos a la comunidad universitaria. Por su parte, Manuel Blanco anunció que se encontraban en proceso tres libros de la compañía: uno con las fotografías ganadoras del concurso de 1976, otro sobre el primer lustro del Taller (salió a la luz en 1978, dedicado a Nelsy Dambre a dos años de su muerte)[479] y otro con lecciones de técnica impartidas por la maestra argentina Dora Kriner, además de quince cuadernos sobre danza que serían editados por Difusión Cultural de la UNAM.[480]

En febrero, en un teatro lleno se estrenó *Cuarteto* en una "función memorable", según Ricardo Rondón. Para éste, con su nueva coreografía Contreras regresaba al "mundo del romanticismo en donde la expresividad es el todo"; era una obra "de franca penetración a una partitura genial", ejecutada por una compañía con "sello de garantía" y que cada día "baila mejor". De *Banum* opinó que el Seminario había mostrado mayor profesionalismo y entrega; *Hora de junio* era un solo ejecutado por la propia Contreras.[481] Para Luis Bruno Ruiz *Cuarteto* fue una "magnífica sorpresa", en tanto que *8 X jazz* era un "admirable homenaje en cierta forma a los tiempos pasados donde están las raíces vitales de los tiempos modernos".[482]

También Patricia Cardona escribió sobre *Cuarteto*: su coreógrafa mostraba "un academismo abierto, ágil, resuelto a través de desplazamientos en el espacio más que en la inventiva de movimientos". Para Cardona, la obra era similar a las demás de Contreras ("bien construida, matemáticamente"), aunque podría aprovechar mejor a los bailarines si

478 Programa de mano, XV Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, Invierno-primavera 1977, Teatro de la Universidad (anexo a Arquitectura) en Ciudad Universitaria, UNAM, México, miércoles y domingos del 16 de enero al 18 de mayo de 1977.
479 Luis Bruno Ruiz, "Nelsy Dambre murió hace ya dos años", en *Excélsior*, México, 7 de febrero de 1978, pp. 1-B y 2-B.
480 Manuel Blanco, "Fin de temporada del Taller Coreográfico", en *El Nacional*, México, 17 de mayo de 1977, p. 15.
481 Ricardo Rondón, "Gloria Contreras estrena el *Cuarteto* de Ravel", en *Novedades*, México, 15 de febrero de 1977.
482 Luis Bruno Ruiz, "El ambiente de los años veinte creado por Chao con la voz de Bessie Smith", en *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1977, pp. 1-B y 2-B.

éstos "„dialogaran" entre sí durante la interpretación, trabajaran al unísono y solidariamente en vez de distanciamiento, el „ensimismamiento" con que se presentan en el escenario". El caso más claro de ello era el dueto de Marisela Acosta y Julio Martínez, en el que ni siquiera se miraban uno al otro. En cuanto a *Mobile*, le pareció una coreografía de gran modernismo.[483]

Manuel Blanco opinó que *Cuarteto* era un ballet académico abstracto cuya estructura y emotividad descansaban en la música. Carlos López lo bailó "con un aplomo, con una firmeza en el carácter que apenas ahora le vamos descubriendo, o que apenas ahora se le da la gana revelarnos"; si el público ovacionó la obra no fue por el virtuosismo de los bailarines ("del que ciertamente carece la compañía"), sino por su entrega y por la "consistencia" de la coreografía.[484] Blanco vio distinto el dúo al que hacía referencia Cardona: opinó que era diferente a "los duetos del pasado", en los que el hombre era sostén; en el de Contreras se daba "un equilibrio" y tanto hombre como mujer "se enfrentan a un ejercicio que les exige la máxima inteligencia y demanda el desarrollo de sus facultades hasta llegar al virtuosismo". Ahí Marisela Acosta y Julio Martínez lograban "dos interpretaciones del más alto nivel". En esta obra y en otras más, Acosta encontraba que el Taller había "llegado a esa facilidad, a esa belleza etérea donde la rigidez y el esfuerzo antes visibles, desaparecen para dejar únicamente las extensiones corporales y las disolvencias de gran suavidad".[485] También mencionó que *Mobile*, creada por una alumna menor de 15 años, tenía grandes logros, y que *Continuum* de Contreras era fundamental para la danza contemporánea mexicana.[486]

Manuel Capetillo también se refirió al bailarín Carlos López, quien en *Canticum sacrum* y *8 X jazz* destacaba porque entendía la obra musical de la primera y la "elegancia acartonada de la broma" de la segunda. Le parecía un bailarín "con gran presencia escénica" que sabía adaptarse a cualquier tipo de música; que "en contadas ocasiones"

---

[483] Patricia Cardona, "Presentaciones del Taller Coreográfico de la UNAM", en *El Día*, México, 3 de abril de 1977.
[484] Manuel Blanco, "Un nuevo ballet: *Cuarteto* de Gloria Contreras", en *El Nacional*, México, 5 de abril de 1977, p. 15.
[485] Manuel Blanco, "Julio Martínez-Marisela Acosta: dueto clásico", en *El Nacional*, México, 11 de abril de 1977, p. 9.
[486] Manuel Blanco, "*Mobile* y *Continuum*: ¿piedras de toque de una nueva idea coreográfica?", en *El Nacional*, México, 6 de abril de 1977, p. 15.

sobreactuaba y en otras se desempeñaba "en forma excelente"; emanaba seguridad y llevaba a que el espectador "se deje envolver por el espectáculo".[487]

En abril de 1977 el Seminario de Iniciación de Danza del Taller Coreográfico tenía ya ochenta estudiantes; por el interés demostrado por la comunidad, Gloria Contreras anunció que se impartirían cursos (ilustrados por los alumnos del Seminario) de Historia de la danza, que se inauguraron con dos conferencias de Dora Kriner, el 22 y 29 de ese mes en el Teatro de Arquitectura.[488]

En el mismo foro, el 7 y 14 de mayo el Seminario dio funciones con "obras disímiles y que muestran toda la gama de posibilidades contenidas en la danza para „no iniciados", así como el surgimiento de nuevas coreografías que están dando ya una mayor consistencia, variedad y riqueza al trabajo de la compañía".[489]

En el cierre de la XV Temporada del Taller Coreográfico, el 18 de mayo, se celebró la acostumbrada "fiesta" con el público "adicto", que llenó los pasillos del teatro y expresó su entusiasmo. En el balance final de esos cuatro meses de funciones, el Taller registró los constantes llenos que lograron en el teatro; incluso, en varias ocasiones la cantidad de espectadores rebasó su capacidad.[490]

En un extenso reportaje de la revista *Mujeres* se publicaron varios artículos sobre el grupo recordando el quinto aniversario del Taller Coreográfico, celebrado en 1976. El director de Difusión Cultural de la UNAM, Diego Valadés, escribió que con el trabajo de esos cinco años el Taller había "obtenido aplausos, hecho discípulos, creado un público, preparado un repertorio" y, principalmente, "contribuido a que la UNAM siga cumpliendo, con la mayor amplitud posible, su función de extender los beneficios de la cultura a la comunidad". Decía que era obligación de la Universidad satisfacer "la necesidad social de cultura" mediante las actividades que organizaba y promovía. Ésa era "la misión asignada"

---

487 Manuel Capetillo, en *El Sol de México*, México, 15 de mayo de 1977.
488 Luis Bruno Ruiz, "Promoción a la danza en la UNAM", en *Excélsior*, México, 22 de abril de 1977.
489 Manuel Blanco, "Fin de temporada del Taller Coreográfico", en *El Nacional*, México, 17 de mayo de 1977, p. 15.
490 En la "Gráfica de asistencia XV Temporada, domingos 12 horas" se informa de que el cupo del teatro era de poco más de 400 personas; sin embargo, desde la tercera función (30 de enero) el Taller tuvo 500 espectadores; el 13 de febrero, hasta 600. Sólo el 20 de marzo, en periodo vacacional, bajaron a 300, pero para el 3 de abril de nuevo eran 500. El 17 de abril volvieron a bajar a 350 aproximadamente y el 24 de abril de nuevo reunieron a 500 personas, para concluir el 15 de mayo con 700. Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

al Taller, cuyos integrantes correspondían a "la confianza que la institución ha puesto en ellos, representándola con decoro y trabajando con ahínco".[491]

Por su parte, Patricia Cardona escribió que Gloria Contreras aprovechaba la riqueza de las escuelas clásica y contemporánea para "desembocar en una danza en la que se da una concepción de la vida y no una literatura de la vida", pues no recurría a libretos. La coreógrafa tenía obras en las que "se impugnan hechos como el del 68 en Tlatelolco", que consideraban al ser humano "como un ser cósmico", criticaban "la mexicanidad „para el turismo‟", concretizaban "la soledad a la que está sujeto el hombre" o planteaban "la violencia, la injusticia y el amor como una trinidad indisoluble".

En su opinión, Contreras era una representante de la danza clásica pero "al otro extremo encontramos en su obra un rompimiento definitivo con el academismo establecido, conformando un estilo propio de manipular el movimiento ajeno a cualesquiera de las escuelas contemporáneas existentes". De tal manera, en sus trabajos convivían "armónicamente" tres elementos: "el clásico puro, el clásico adaptado al presente y el estilo propio de la coreógrafa, quien imagina sus obras sin atender a la tradición dancística. A través de este procedimiento triple, hace consciente una realidad, una sensación, una idea, las que, presentes a lo largo de su vida artística, han conformado una obra".

Para Cardona, las obras de Contreras contenían un "minucioso estudio de la partitura", por lo que llamó a su proceso creativo "de „planteamiento matemático‟, el cual, una vez resuelto, adquiere los matices que el universo subjetivo y externo ha moldeado en las sensaciones de la coreógrafa, en sus percepciones e ideas".

Recordó que el Taller había formado a tres creadoras (Cristina Gallegos, Cora Flores y Aurora Agüeria), quienes recibieron los "incentivos necesarios para descubrir su vocación coreográfica". Además, la escuela del Taller seguía un método propio de enseñanza "basado no en el principio de la verticalidad, sino en la posición horizontal sobre el piso, medio que permite el fortalecimiento de los órganos internos del cuerpo".[492]

Manuel Blanco mencionó otros aspectos del Taller: las exposiciones gráficas, escultóricas y poéticas que se instalaban en el Teatro de Arquitectura, el número creciente

[491] Diego Valadés, "Los cinco fecundos años del Taller Coreográfico", en *Mujeres*, núm. 322, México, octubre de 1977.
[492] Patricia Cardona, "La obra excepcional de Gloria Contreras en el Taller Coreográfico de la UNAM", en *ibid*., pp. 29-30.

de “amigos del Taller”, quienes incluso realizaban trabajo de propaganda; los debates que se sostenían cada domingo, donde el público “discute, rechaza o propone”, y la labor del Seminario de Iniciación de Danza, con integrantes permanentes. Todo ello daba prueba de la “continuidad de las tareas y de que la perspectiva de la danza universitaria se ensancha cotidianamente”.[493]

Esta publicación formaba parte de la promoción de la XVI Temporada de Invierno del Taller Coreográfico, que del 5 de octubre al 18 de diciembre de 1977 se desarrolló en el Teatro de la Universidad, anexo a Arquitectura. Ahí Cristina Gallegos estrenó *Andante* (m. Shostakovich) y Gloria Contreras, *Réquiem para un poeta* (m. Stravinsky, esc. y vest. José Cuervo), dedicado a Carlos Pellicer. El resto del repertorio presentado fueron *Sinfonía*, *Eioua*, *Solo*, *Cuarteto*, *Misa*, *Canticum sacrum*, *Vitálitas*, *Collage*, *Arcana*, *Danza para mujeres*, *Huapango*, *Rock*, *Electrodanzable*, *Interludia*, *Adagio y fuga*, *La muerte de un cazador*, *Isostasia*, *Y en el silencio*, *Cantábile*, *El mercado*, *Integrales*, *Concierto*, *Cantos*, *Kanon a tres*, *Tres*, *Divertimento*, *Adagio y allegro* y *8 X jazz*. Era un total de veinticinco obras de Gloria Contreras, cinco de Cristina Gallegos, tres de Cora Flores y dos de Aurora Agüeria.

La dirección general del Taller era de Gloria Contreras; representante, Laura Heredia; asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras; bailarines, Marisela Acosta, Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Carlos López, Julio Martínez, Cecilia Múzquiz y Monserrat García. En esa temporada contaron con los artistas invitados Nan Redi, Jorge Suárez, Roberto Limón, Mario Lavista, Hugo Gutiérrez Vega y José Cuervo. Además, los bailarines Francisco Martínez, del Taller de Danza Espacios; Elena Carter y Joseph Wyatt, del Ballet del Teatro de Bellas Artes, y Jesús Romero, del Ballet Nacional de México.

El coordinador general del Taller era Amado Flores; jefe de foro, Jorge Solares; iluminación y audiovisuales, Federico Chao; grabaciones, Rodolfo Sánchez Alvarado; voz, Claudio Obregón; textos, Fernando Díez de Urdanivia y Manuel Blanco; administración, Luis Eduardo Porras. Los patrocinadores eran Jaime Farell, Alicia Espinosa y Margarita C. Beteta; los colaboradores, Fernando Maldonado, Manuel Capetillo, Manuel Madinaveitia, Jorge Castañeda, Arturo G. Zamarripa, Juan Gregorio Luke, Lorena Luke y Roberto

[493] Manuel Blanco, “El Taller Coreográfico de la Universidad: una gratísima experiencia”, en *ibid*., pp. 31-32.

Zamora.[494] De nuevo, la temporada atrajo a un numeroso público que no sólo llenó el teatro, sino casi duplicó su capacidad, de acuerdo con los registros de la compañía.[495]

En la función del 14 de diciembre, según Luis Bruno Ruiz se distinguió el dramatismo de la bailarina Azucena Álvarez al interpretar *La muerte de un cazador*; con el estreno de Cristina Gallegos, *Andante*, la creadora apuntaba hacia un "neorromanticismo altamente contemporáneo, con una plasticidad muy lejana a la ruda acrobacia sexualista"; sus intérpretes fueron Marisela Acosta y el bailarín invitado Jesús Romero.[496]

En la clausura de la temporada el teatro estuvo "a reventar". *Rock* fue un "amable homenaje" a esa forma musical y "a pesar de la fuente de inspiración los movimientos nunca pierden el sentido de la elegancia". *Andante* fue una "sorpresa" que produjo una respuesta "delirante" del público, los bailarines estuvieron "inspirados" y "sentimos cierta relación filial en algunos pasos que apenas se habían asomado antes". En *Danza para mujeres* Cristina Gallegos estuvo "maravillosa", y *Huapango* seguía siendo "vigente".[497]

También en 1977 el Taller se fue de gira por ciudades de Guerrero, estado de México, Puebla y Morelos. Se continuó el trabajo de registro de sus obras; se grabaron 18 para la Filmoteca Dancística de la UNAM.

En febrero de 1978 el gobierno de Tabasco invitó al Taller a un homenaje a Carlos Pellicer en el primer año de su muerte; los días 16 y 18 bailaron *El mercado*, *Eioua*, *Electrodanzable* y *Réquiem para un poeta*, todas de Gloria Contreras, además del estreno de la misma coreógrafa *Tempos bachianos* (m. Bach).[498]

Siguió la XVII Temporada del Taller en el Teatro de Arquitectura, de abril a agosto de 1978, con los estrenos *Trío para dos* (m. Gotfried Stölzel, esc. y vest. José Cuervo) y *Suite* (m. Mahler, diseños Tomás Seixas), de Cristina Gallegos, y *Actitudes* (m. Bach, vest. y título José Cuervo), de Margarita Contreras.

---

[494] Programa de mano, XVI Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, invierno 1977, Teatro de la Universidad (anexo a Arquitectura) en Ciudad Universitaria, UNAM, México, miércoles y domingos, 5 de octubre a 18 de diciembre de 1977.

[495] En la "Gráfica de asistencia XVI Temporada, domingos 12 horas" se muestra que el grupo tuvo llenos en octubre; a partir del 16 de noviembre la curva de asistentes sube hasta rebasar el cupo del teatro (400 butacas) y llegar a cerca de 750 personas el 18 de diciembre. Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

[496] Luis Bruno Ruiz, "Brillante función del Taller Coreográfico de la Universidad", en *Excélsior*, México, 16 de diciembre de 1977, p. 11-B.

[497] "Clausura de la XVI Temporada. Gloria Contreras y el Taller Coreográfico", en *El Heraldo de México*, México, diciembre de 1977, p. 6-C.

[498] Luis Bruno Ruiz, "Ballet *Mercado*, donde se advierte la psicología festiva de las personas", en *Excélsior*, México, 11 de febrero de 1978.

A mitad de la temporada, en junio de 1978, Gloria Contreras habló sobre su trabajo. Afirmó que el Taller era "una muy buena compañía de un país subdesarrollado", cuyo objetivo era hacer una "danza colectiva, social" y no de *primos ballerinos*; estaban interesados en "absorber la problemática, transmitirla, usar la música de nuestro país, la poesía, la pintura", aunque evitaban cerrarse "dogmáticamente" a lo mexicano y pretendían "no ser prisioneros de nada, estar abiertos, recibir y dar, dentro de nuestra pequeñez". Debido a la "envidia" y "mezquindad" que privaba en el medio dancístico, Contreras señaló que los integrantes del Taller eran elegidos también por su "calidad humana"; si alguien era "sucio del alma, no baila mis obras, se sienta en un rincón, ganará su salario, pero no bailará nunca. Nosotros tenemos la conciencia de valer como grupo, no como entes solitarios".

Sobre las obras del Taller, sostuvo que cada una de las 45 de su repertorio era distinta. Explicó que la danza era similar a la poesía, pues no daba una "idea directa; son palabras que llevan a imágenes, las cuales te llevan a vivencias, mismas que traen sentimientos, atmósferas", que en la danza se transmiten mediante el movimiento.

Los planes futuros del Taller, ya propuestos al rector de la UNAM, eran la formación de escuelas-teatro donde los estudiantes desde niños pudieran tener un acercamiento a todas las artes escénicas. Buscarían formar bailarines, así como escenógrafos, luminotécnicos, guionistas, fotógrafos e historiadores, a partir de la danza.

Sobre el apoyo que la UNAM daba a su compañía, informó de que el Taller contaba con doce plazas de técnico académico y un "modesto" presupuesto, con el que había montado cuatro obras y 600 funciones desde su fundación en 1971 hasta 1978. Las plazas eran un gran logro histórico para la danza mexicana, pues al estar incorporados a la institución eran considerados trabajadores de ésta, con todos los beneficios sindicales que ello representaba (por eso dijo que, a diferencia de la falta de reconocimiento social que en general sufrían los bailarines, la UNAM "nos respeta como trabajadores"). Sin embargo, Contreras esperaba que las autoridades universitarias fueran "generosas" y le otorgaran ocho plazas más al Taller, para que con veinte como mínimo se volvieran "realmente una compañía de cámara".[499]

[499] Gloria Contreras en Sergio Monsalvo, "He logrado danzar antes de morirme, Gloria Contreras", *op. cit*.

También en junio Gloria Contreras viajó a Cuba, en donde montó al Ballet Nacional de ese país sus obras *Gravitación* y *Huapango*. La primera era un estreno con música de Mario Lavista y escenografía de José Cuervo, seleccionada por Alicia Alonso para conmemorar el trigésimo aniversario de su compañía, celebrado en octubre y noviembre de 1978,[500] dentro del VI Festival Internacional de Ballet en La Habana, a donde acudió Gloria Contreras, única coreógrafa mexicana, además de Nellie Happee.[501] En octubre, en ese Festival el Ballet Nacional de Cuba bailó *Huapango*, con Mirta García, Ofelia González, Rosario Suárez y Andrés Williams.[502]

En el cierre de su XVII Temporada, el Taller presentó, entre otros, *Suite* y *Trío para dos* de Cristina Gallegos. La primera era, según Luis Bruno Ruiz, una obra "de corte romántico que causó sorpresa"; la segunda "no consigue la dimensión estética de su danza, que ella misma interpreta". En cambio, *Tempos bachianos* de Gloria Contreras captaba "la alegría" de la música. En la obra *Tres*, también de Contreras, el propio Mario Lavista había tocado el piano acompañando a las bailarinas Cecilia Múzquiz y Contreras. Múzquiz y Laura Solórzano eran las nuevas integrantes del grupo; según el cronista, los hombres del Taller no parecían estar a la altura de sus compañeras.[503]

Al concluir la temporada el Taller Coreográfico dio funciones dominicales en los jardines de Ciudad Universitaria.[504] En septiembre participó en la temporada de "Espectáculos didácticos. En torno a la danza" en el Teatro de la Ciudad, con una función de mucho éxito;[505] el 20 de octubre dio otra en el Auditorio del INFONAVIT, con apoyo del FONAPAS y el Voluntariado Nacional.[506]

[500] Ricardo Rondón, "Gloria Contreras y el Ballet de Cuba", en *Novedades*, México, 9 de junio de 1978.
[501] "30 países participarán en el VI Festival Internacional de Ballet", en *Excélsior*, México, 4 de octubre de 1978.
[502] "Judith Jamison en el VI Festival Internacional de Ballet en Cuba", en *Excélsior*, México, 30 de octubre de 1978.
[503] Luis Bruno Ruiz, "Causó sorpresa la obra coreográfica de Cristina Gallegos", en *Excélsior*, México, agosto de 1978, pp. 1-B y 4-B.
[504] Luis Bruno Ruiz, "Ballet en los jardines de la Ciudad Universitaria", en *Excélsior*, México, julio de 1978.
[505] Programa de mano del Taller Coreográfico de la UNAM, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 25 de septiembre de 1978.
[506] Programa de mano del Taller Coreográfico de la UNAM, Auditorio del INFONAVIT, México, 20 de octubre de 1978.

Del 24 de octubre al 16 de diciembre el Taller presentó su XVIII Temporada en el Teatro de Arquitectura y en el Teatro Flores Magón, gracias al FONAPAS, la UNAM, el Congreso del Trabajo y el CONACURT, con funciones todos los martes y sábados.[507]

Según Itzachel Brambila, la aparición del Taller en otros foros, como el Flores Magón, se debía al "contundente éxito" obtenido en el de la Ciudad.[508] Luis Bruno Ruiz consideró que era muy positivo que el grupo saliera de Ciudad Universitaria y difundiera su trabajo ante otro tipo de público. Mencionó que en su debut en el Flores Magón el Taller tuvo un lleno a reventar con sus obras *Misa*, *Electrodanzable*, *Réquiem para un poeta* y *Huapango*, y anunció que Gloria Contreras había sido distinguida con el premio al Mérito Panamericano por su dedicación a la danza.[509]

En la XVIII Temporada Juan Techera estrenó su obra *Acontecer* (m. Piazzola y Camerata Punta del Este, poesía Carlos Somma, esc. y vest. Kleómenes Stamatiades), en la que participaba la actriz de El Galpón, María Azambuya. Techera era un bailarín y coreógrafo uruguayo que había trabajado en compañías de América y Europa; se integró al Taller Coreográfico desde inicios del año e impartía clases de técnica Cunningham a los alumnos del Seminario del Taller. Su coreografía *Acontecer* sintetizaba "el arte contemporáneo en Latinoamérica";[510] según Luis Bruno Ruiz, esta "obra de protesta con un extraño dejo orientalista" tenía algunos aciertos (como el solo de Cristina Gallegos), pero su estructura era un "poco errática e inmadura", el poema se desligaba de la danza y su vestuario tenía deficiencias.[511]

El 26 de noviembre, también dentro de la XVIII Temporada, Gloria Contreras estrenó una obra sin título, por encargo del FONAPAS, con diseños de Kleómenes Stamatiades y música de Alban Berg. Participaron cantantes y fue ejecutada por un cuarteto musical dirigido por Jorge Delezé, con la colaboración del Departamento de Música de la UNAM y la Orquesta Sinfónica del Estado de México. El Taller convocó a un concurso

[507] Programa de mano del Taller Coreográfico de la UNAM, Teatro Flores Magón, México, 24 de octubre a 16 de diciembre de 1978.
[508] Itzachel Brambila, "Aquí y allá... la danza es noticia", en *Danza*, año 2, núm. 12, *op. cit*., p.6.
[509] Luis Bruno Ruiz, "*Electrodanzable* de Gloria Contreras, en el Flores Magón", en *Excélsior*, México, 27 de octubre de 1978.
[510] "El Taller Coreográfico de la UNAM estrenará *Acontecer*, de Techera", en *Excélsior*, México, octubre de 1978.
[511] Luis Bruno Ruiz, "*Tempos bachianos* en su última función", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1978.

para que el público diera nombre a la coreografía (finalmente fue bautizada como *Leidenschaft*), y las mejores sugerencias se premiaron con discos y libros.[512]

La función del 26 de noviembre se dio en el Teatro de Arquitectura lleno, con un estreno de Contreras que giraba en torno del "prisionero del siglo veinte enfrentándose a su horrible realidad", que dejó "estupefacto" al público.[513] Luis Bruno Ruiz escribió que la obra era la más madura de Contreras; con ella se consagraba como "el máximo exponente dentro del expresionismo coreográfico", sacudió a los espectadores y "nos ha remitido a una verdad psicológica: vivimos la pasión desbordada tras la señal infinita de la soledad".[514]

El mismo Luis Bruno Ruiz anunció en diciembre de 1978 que el premio de Coreografía de ese año, otorgado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, a la cual él pertenecía y presidida por Rafael Solana, fue otorgado a Cristina Gallegos por las obras *Suite* y *Andante*.[515] Otro premio que ganó Gallegos a finales de año fue uno que otorgó la UNAM (aunque en ese momento se dijo que el Taller) a ella y sus compañeros Cora Flores y Marco Antonio Silva, quienes fueron a Nueva York a tomar cursos intensivos de danza clásica y contemporánea.[516]

El recuento de 1978 que hizo Luis Bruno Ruiz incluyó siete estrenos del Taller, con las obras de Margarita Contreras, Cristina Gallegos, Juan Techera y Gloria Contreras; clases del Seminario a cerca de 300 alumnos, quienes actuaron en una temporada de estudiantes; el Taller estuvo en cartelera durante siete meses y dio cincuenta funciones en el Teatro Flores Magón, el Auditorio Zacatenco del IPN, el Teatro de la Ciudad y otros, y demostró la existencia de un público de danza.[517] En ese año las obras que estrenó el Seminario del Taller fueron *Danzante* (m. popular ecuatoriana) de Cecilia Múzquiz; *Fragmento* (m. Ravel) de Adriana Castaños; *Improvisación* (c. colectiva, m. Bach); *Sin título* (m. contemporánea electrónica) de Azucena Álvarez; *Invenciones* (m. Bach) de

[512] "El Taller Coreográfico de la UNAM estrenará hoy ballet", en *Novedades*, México, 26 de noviembre de 1978.
[513] Ricardo Rondón, "Estreno de Gloria Contreras con el Taller Coreográfico de la Universidad", en *Novedades*, México, 1 de diciembre de 1978.
[514] Luis Bruno Ruiz, "Ballet en el Teatro de la CU, el sábado", en *Excélsior*, México, 8 de diciembre de 1978.
[515] Luis Bruno Ruiz, "El premio de coreografía este año fue otorgado a la bailarina Cristina Gallegos", *op. cit*.
[516] "Premian a tres bailarines del Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 5 de enero de 1979.
[517] Luis Bruno Ruiz, "Comienza la temporada espectacular del Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 18 de febrero de 1979, pp. 1-B y 11-B.

Ingrid Audirac, y *Festa* (m. Villa-Lobos) de Margarita Contreras, las cuales se sumaron a las estrenadas en 1977: *Fantasía* (m. Joaquín Rodrigo) de Cristina Gallegos y *Mouvement* (m. Debussy) de Margarita Contreras.[518]

En los primeros meses de 1979 el Taller Coreográfico dio funciones en las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP) y los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH) de la UNAM, donde también se distribuyeron libros de fotos y textos sobre su historia. Al igual que en cuatro reclusorios de la ciudad, en esas funciones organizadas por la Dirección General de Actividades Socioculturales de la UNAM participaba el Seminario del Taller, con un espectáculo-seminario desarrollado en espacios abiertos, cuya coreografía fue de Juan Techera; también se constituía como un "grupo de estudio", porque permitía que el público participara activamente, incluso bailando.

En esas funciones en escuelas universitarias se estrenó *Farewell* (m. Héitor Villa-Lobos, poema Pablo Neruda, esc. y vest. Citlali García) de Margarita Contreras; y se presentaron *Misa* de Cristina Gallegos, y *Electrodanzable*, *Andante*, *Danza para mujeres*, *El mercado* e *Integrales* de Gloria Contreras.[519]

En lo que respecta al Seminario, los bailarines "hicieron danzar a estudiantes de escuelas preparatorias, ENEPs y los reclusos en las explanadas de sus cárceles", quienes expresaron un entusiasmo "verdaderamente conmovedor". El espectáculo se llevó a la Plaza de las Tres Culturas y logró el cometido de recuperar los espacios cotidianos. En ese tiempo, el Seminario estaba integrado por los universitarios Ruby Banuet, Giselle Beckman, Paloma Bonfil, Maru Correa, Ofelia Chávez, Sahara Payro, Eugenia Hinojosa, Mabell Ramos, María Santibáñez, Lupita Solbeira, Orlando Scheker y Verónica Gaxiola.[520]

Siguió la XIX Temporada Primavera-Verano del Taller, que principió el 17 de abril y concluyó el 15 de agosto de 1979. En el cincuentenario de la autonomía universitaria, esa temporada fue la más larga e intensa del grupo desde su fundación, pues tuvo una duración de cinco meses con cuatro funciones semanales, la presentación de 34 obras y cambio semanal de programa. Los miércoles y domingos las funciones fueron en el Teatro de

---

518 "Obras del Taller Coreográfico de la Universidad", en *10 años del Taller Coreográfico*, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, julio-agosto de 1981, pp. 25-26.
519 "El Taller Coreográfico de la UNAM donó libros sobre su historia a preparatorias", en *Excélsior*, México, 26 de marzo de 1979.
520 "Danza „familiar", entre grupos de estudiantes, se discute en Seminario", en *Excélsior*, México, 9 de abril de 1979, pp. 1-B y 3-B.

Arquitectura; los martes y sábados, en el Teatro Flores Magón, dentro del ciclo "Arte para los trabajadores" organizado por el FONAPAS, el Congreso del Trabajo, el CONACURT y la UNAM.

Los estrenos fueron *Redivivo* de Gloria Contreras (m. Carlos Malcolm, esc. y vest. José Cuervo); *Ahora* de Lorna Burdsall (m. Iván Pequeño Andrade, poema Pablo Neruda, textos Wilhelm Reich, voz Fidel Castro), y *Melodía* de Vladimir Petrin (m. W. Gluck, diseños Laura Juárez).[521] Burdsall era una bailarina y coreógrafa estadounidense ex integrante de la dirección artística de Danza Nacional de Cuba y maestra de la Escuela de Arte de La Habana. Petrin, egresado y maestro de la escuela del Ballet Bolshoi que había trabajado en compañías como el Ballet de Kiev y en países como Rumania, Alemania, Japón, Italia, Yugoslavia y Bulgaria.[522] Era el maestro y coreógrafo soviético que desde principios de año laboraba con la CND e impartía clases al Taller Coreográfico; con la compañía oficial había estrenado *Melodía* en febrero, pero su nombre aparecía como Petrin Vladimir Sergevich.

En el anuncio de la XIX Temporada estuvo presente el director de Difusión Cultural de la UNAM, Gerardo Estrada, quien anticipó que en breve se construiría un nuevo teatro para danza en los terrenos cercanos a la Sala de conciertos Nezahualcóyotl.[523] En junio esa Dirección lanzó dos convocatorias; una para un certamen de poesía sobre danza (se pedían cincuenta cuartillas), cuyo premio sería de 50 mil pesos y su publicación, y otro de dibujo sobre danza (cinco dibujos por concursante), con 25 mil pesos para el ganador y su exhibición. Con ambos certámenes se pretendía difundir la danza y promover la participación de artistas de la plástica y poetas; tuvieron mucho éxito, pues despertaron el interés en México, Venezuela, Brasil, Colombia, Chile, Guatemala y Panamá, además de asociaciones pictóricas y literarias iberoamericanas.[524]

*Ahora* se estrenó el 13 de mayo en el Teatro de Arquitectura, aunque en marzo y abril Lorna Burdsall y Carlos Malcom la habían presentado en la Carpa Geodésica

[521] "Presentará 34 obras el Taller Coreográfico de la UNAM en su temporada primavera-verano", en *Excélsior*, México, 5 de abril de 1979.

[522] Vladimir Petrin en Eduardo Camacho, "Vladimir Petrin, maestro del Bolshoi: Los bailarines que abandonan la URSS, lo hacen por ambiciones mezquinas y egoístas", en *Excélsior*, México, 23 de febrero de 1980, p. 10-E.

[523] Luis Bruno Ruiz, "Temporada anual del Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1979.

[524] "Convocados por el Taller Coreográfico. Interés internacional por los concursos de dibujo y poesía sobre danza, de la UNAM", en *Excélsior*, México, 28 de julio de 1979.

(actuando como “solistas huéspedes” del Taller). Con el grupo universitario, *Ahora* alcanzó el éxito, seguramente porque estaba dedicada a los chilenos en el exilio y latinoamericanos que luchaban por la libertad,[525] temas en boga en ese momento.

*Melodía* recibió comentarios positivos y otros muy adversos. Entre estos últimos, un cronista anónimo afirmó que la obra pertenecía a una escuela que “se niega a avanzar con el tiempo”, parecía creada “hace cincuenta años o más” y repetía lo visto “más de cien veces en otras presentaciones”. Aunque los bailarines Cristina Gallegos y Manuel Morales ejecutaban “saltos, elevaciones y acrobacias a lo Bolshoi”, la obra no tenía los “logros” del repertorio de esa compañía rusa.

Otras opiniones del mismo cronista anónimo se dirigieron a *8 X jazz*, que consideró “estimulante, divertido, de tonos humorísticos que al final de cuentas forma una apertura ideal a un programa que debe ser memorable”; *Eioua* era una “creación genial” y “obra maestra” con un “sello dramático” que “acaba por ser desgarrador por la fuerza emotiva que genera”, y *Concierto*, una “obra amable, de fogosidad y entrega”, en la que se apreciaba “una labor de equipo de constante superación y los destellos individuales de cada miembro de la compañía”. En suma, afirmaba que el Taller se dedicaba a su labor “con profesionalismo y con un sentido de comunicación que rara vez se encuentra”.[526]

En el Flores Magón la temporada del Taller atrajo a numerosos espectadores, principalmente habitantes de Tlatelolco, quienes llenaron el teatro en las funciones, todas gratuitas. En una de ellas, “una lluvia de claveles cayó en el escenario, ofrendada por un público fuertemente emocionado”[527] y promovida por el propio Taller.

Concluida la XIX temporada (de 47 funciones y ante 25 mil personas),[528] en agosto el Taller Coreográfico actuó en una preparatoria de Ciudad Nezahualcóyotl ante casi trece mil espectadores, con *Sinfonía*, *Isotasia*, *Danza para mujeres* y *Huapango*. Gloria Contreras explicó que el Taller estaba en contra del elitismo porque el arte y la cultura debían ser “patrimonio de todos”, razón por la que le habían propuesto a la UNAM que apoyara su proyecto (como lo plantearon desde los años cincuenta el BNM y otros grupos

[525] “Asesora nacional de danza cubana. El Taller Coreográfico de la UNAM estrenará obra de Lorna Burdsall”, en *Excélsior*, México, 9 de mayo de 1979, p. 10-D.
[526] “Taller”, en *Novedades*, México, 1 de agosto de 1979.
[527] “Finalizó la temporada del Taller Coreográfico”, en *Excélsior*, México, 11 de julio de 1979, p. 12-B.
[528] Eduardo Camacho S., “Preparan estrenos y convocan a nuevos bailarines. En octubre, la XX Temporada del Taller Coreográfico de la UNAM”, en *Excélsior*, México, 26 de septiembre de 1979.

dancísticos) de “adquirir una gran carpa, para poder efectuar este tipo de actuaciones en las zonas más recónditas”.[529]

Un mes después, en septiembre de 1979, el Taller lanzó otra convocatoria, ahora dirigida a bailarines de 16 a 24 años que debían tener el sexto grado de ballet mínimo y participar en una audición. Los mejores obtendrían becas económicas (una cantidad mensual no especificada), además de un curso de técnica soviética y experiencia en el foro con el repertorio del Taller.[530]

Entre numerosas aspirantes fueron seleccionadas siete bailarinas: las mexicanas Esperanza Escamilla Márquez, María de Lourdes Cabrera Ramírez, María del Sagrario Castilla Hernández y Mariana Hinojosa Salicrup; la francesa Jocelyne Signoret, y las inglesas Jane Armitage y Catherine Elis.[531] Su audición fue a partir de una clase de ballet impartida por Vladimir Petrin, ante Gloria Contreras y Jorge Fernández Varela, coordinador de Extensión Universitaria de la UNAM. De inmediato las nuevas integrantes iniciaron sus cursos de actuación, música y pantomima,[532] además del montaje de la nueva obra de Contreras, *Sonata para chelo y piano* (m. Debussy, vest. Aída González), dedicada a Diego Valadés.

Esa coreografía (anunciada como “Sin título”) y *Opus 45* (m. Alban Berg, esc. y vest. José Cuervo), también de Gloria Contreras y dedicada a James Wolfe, fueron los estrenos mundiales de la XX Temporada Otoño Invierno del Taller Coreográfico, que se llevó a cabo del 3 de noviembre al 9 de diciembre de 1979. En ese periodo se presentaron los martes y sábados en el Teatro Flores Magón, y los miércoles y domingos en el de Arquitectura en Ciudad Universitaria, hasta sumar 17 funciones.

El resto del repertorio lo conformaron once obras de Gloria Contreras (*Leidenschaft*, *Sinfonía*, *Cantábile*, *Eioua*, *Vitálitas*, *8 X jazz*, *Concierto en re*, *Danza para mujeres*, *Jazzotomía*, *Cuarteto en fa* y *Huapango*); cuatro de Cristina Gallegos (*Misa*, *Suite*, *Andante*

---

[529] “Ante casi 2 mil espectadores. Actuó el Taller Coreográfico de la UNAM en Ciudad Nezahualcóyotl”, en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1979.
[530] Eduardo Camacho S., “Preparan estrenos y convocan a nuevos bailarines. En octubre, la XX Temporada del Taller Coreográfico de la UNAM”, *op. cit*.
[531] Luis Bruno Ruiz, “Nuevas bailarinas en el Taller Coreográfico de la UNAM”, en *Excélsior*, México, 26 de octubre de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[532] Eduardo Camacho, “Vladimir Petrin, maestro del Ballet Bolshoi, entrena a nuevos elementos del Taller Coreográfico de la UNAM”, en *Excélsior*, México, 26 de octubre de 1979.

y *Solo*); dos de Margarita Contreras (*Actitudes* y *Farewell*); una de Cora Flores (*Collage*); una de Aurora Agüeria (*Divertimento*); *Ahora* de Lorna Burdsall, y *Melodía* de Petrin.

Los créditos del Taller eran dirección general, Gloria Contreras; asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesoras artísticas, Margarita Contreras y Tania Álvarez; maestro de ballet, Vladimir Petrin; bailarines, Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Margarita Barrientos, Gloria Contreras, Cora Flores, Cristina Gallegos, Julio Martínez, Francisco Martínez, Manuel Morales, Cecilia Múzquiz, Roxana Nadal, Marco Antonio Silva, Laura Solórzano, Jane Armitage, Lourdes Cabrera, Sagrario Castilla, Catherine Elis, Esperanza Escamilla, Mariana Hinojosa y Jocelyne Signoret; artistas invitados, Nan Redi, Juan José Calatayud, Vladimir Petrin, Héctor Rojas, Claudio Obregón y Aída González.

El coordinador técnico era Amado Flores; jefe de foro, Jorge Solares; iluminador, José Cuervo; grabaciones, Roberto Sánchez Alvarado; voz, Claudio Obregón; textos, Fernando Díez de Urdanivia y Manuel Blanco; prensa y promoción, Juan Gregorio Luke; relaciones públicas, Alejandro Romero; patrocinadores, Jaime Farell y Margarita C. Beteta.[533]

La promoción de la XX Temporada se realizó mediante los programas, que podían utilizarse como forro para libros, además de la distribución gratuita de ocho tarjetas coleccionables con fotos y biografías de grandes bailarines rusos (Ana Pavlova, Vaslav Nijinski, Tamara Karsavina, Vassili Tikhomirov, Galina Ulanova, Rudolf Nureyev y Mikhail Barishnikov),[534] que circulaban entre la comunidad universitaria y el público afín al Taller.

La XX Temporada se inauguró en el Teatro Flores Magón, dentro del ciclo "Arte para los trabajadores", y el Taller reestrenó (luego de su remodelación) el Teatro de Arquitectura el 18 de noviembre. En ambos foros hubo funciones especiales (25 y 28 de noviembre en el Universitario, y 27 de noviembre y 1 de diciembre en el Flores Magón) para festejar el vigésimo aniversario del estreno de *Huapango*, obra que había sido incluída

---

[533] Programa de mano, XX Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, Otoño-Invierno 1979, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria y Teatro Ricardo Flores Magón, México, martes, miércoles, sábados y domingos, 3 de noviembre a 9 de diciembre de 1979.

[534] "La historia de la danza en tarjetas de colección", en *Excélsior*, México, 16 de noviembre de 1979, pp. 17-B y 20-B.

en el repertorio de catorce compañías, como el Ballet Nacional de Cuba, el Royal Winnipeg Ballet y el Robert Joffrey Ballet,[535] y en México, estrenada por el Ballet Concierto en 1959.

Para Luis Bruno Ruiz, la "juventud y calidad" de las nuevas bailarinas enriquecían la compañía y la proyectaban hacia "un brillante futuro".[536] A Ricardo Rondón le complació ver "caras nuevas en el *corps de ballet*" y la "entrega total" de todos los bailarines.[537] Por su parte, Patricia Cardona consideró que con las nuevas integrantes el Taller cambió de "rostro" y que, "por vez primera, en mucho tiempo, equilibran la fisonomía del conjunto, anteriormente constituido únicamente por elementos cuya estatura y desarrollo técnico eran sumamente dispares". Para Cardona, *Sonata para chelo y piano*, por su reparto, abría "una nueva etapa en la que el mismo repertorio del conjunto, extenso y difícil, saldrá revitalizado".

Cardona afirmó que el cambio de bailarines se esperaba "con urgencia", porque el hecho de ser un taller exigía que el grupo no siguiera las jerarquías de una compañía formal, y requería nuevos elementos y audacia para fortalecerse. Hasta el momento, opinó, el Taller Coreográfico había sido un "laboratorio exclusivo" para tres creadoras ("etapa inevitable en el despegue de todo conjunto"), pero era momento de la "apertura de sí mismo, hacia la exploración, hacia la formación de otras generaciones universitarias en las que el profesionalismo de Gloria Contreras encuentre el terreno donde sembrar inquietudes".

*Sonata para chelo y piano* le pareció a Cardona "una bella muestra" del trabajo coreográfico de Contreras, pues contenía "limpieza lineal de los diseños espaciales, orden matemático de los pasos, la estilización racional, extrovertida y contrapuntística de los movimientos, los desplazamientos rápidos y sorpresivos, el manejo perfecto de los grupos". Estas características se enfrentaban a "otra Gloria que se interioriza, ya sea en la forma místico-emotiva o en su otra cara, la pasional –en la angustia y el amor– y que finalmente señalan a una coreógrafa versátil, de solidez incuestionable". (Dentro de la "cara pasional" que mostraba la "visceralidad" de Contreras, se encontraba el dueto "erótico" *Opus 45*).

---

[535] "El Taller Coreográfico de la UNAM inaugura el sábado su XX Temporada", en *Excélsior*, México, 1 de noviembre de 1979.
[536] Luis Bruno Ruiz, "Inauguran temporada del Taller de la UNAM", en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1979.
[537] Ricardo Rondón, "Taller Coreográfico de la UNAM: 2 estrenos de Gloria Contreras", en *Novedades*, México, noviembre de 1979.

A pesar de esa versatilidad, las obras de Contreras tenían un sello: su "firme apego a la forma"; se inscribían en la escuela de danza clásica tradicional (de la "ramificación" desarrollada por Balanchine), con una "visión particular de la autora, quien asimiló parte de la corriente mexicanista de los años cincuenta".[538]

Años después, Alberto Dallal opinó que con excepción de Contreras "y desde la salida de las bailarinas que habían trabajado con ella durante ocho años", el Taller estaba convertido en un grupo "de tipo experimental en el sentido semiprofesional que posee el término".[539]

En medio de la XX Temporada, inesperadamente el 22 de noviembre debutó en el Teatro de Arquitectura un nuevo grupo, constituido por las tres integrantes de mayor antigüedad en el Taller. Tomó el nombre de Danza Libre Universitaria (DLU), encabezado por Cristina Gallegos e integrado por Aurora Agüeria y Cora Flores, además de los invitados Manuel Morales y Marco Antonio Silva. Ya que Gloria Contreras conocía desde antes el interés de las tres bailarinas por independizarse y como las nuevas intérpretes ya participaban con el Taller, ni éste ni la temporada fueron afectados; por otro lado, los cinco bailarines que estrenaron DLU tomaron parte en dos temporadas subsecuentes del Taller.

Antes de que terminara la Temporada, Gregorio Luke informó sobre los concursos de poesía y dibujo convocados en junio. Provenientes de México y quince países más, en el primero había 52 participantes y en el segundo, 95; los jurados estaban conformados por Alberto Dallal, Isabel Fraire, Jaime Labastida y Alberto Menéndez, y por Gilberto Aceves Navarro, Pedro Cervantes y Dallal, respectivamente.[540] Después se dijo que el jurado de poesía también lo habían integrado Alaíde Foppa, Carlos Illescas y Eduardo Lizalde.[541]

En una ceremonia presidida por Gerardo Estrada y Gloria Contreras, la titular del Departamento de Danza de la UNAM, recientemente formado, Colombia Moya, dio a conocer los ganadores del Concurso Internacional de Dibujo y Poesía sobre Danza: el pintor uruguayo exiliado en México hacía tres años, Anhelo Hernández y el poeta peruano José Ruiz Rosas, director del Instituto Nacional de Cultura de su país. El jurado había

[538] Patricia Cardona, "6 nuevas bailarinas se incorporaron al Taller Coreográfico de la UNAM", en *Unomásuno*, México, 21 de noviembre de 1979, p. 20.
[539] Alberto Dallal, *La danza en situación*, Ediciones Gernika, México, 1985, pp. 177-178.
[540] Eduardo Camacho, "Representantes de 12 países en el Concurso de Dibujo y Poesía sobre Danza de la UNAM", en *Excélsior*, México, 6 de diciembre de 1979, pp. 1 y 17.
[541] "Dieron a conocer a ganadores del concurso de poesía y dibujo", en *Unomásuno*, México, 7 de diciembre de 1979.

otorgado un segundo lugar al pintor mexicano Guillermo Zapfe, y los 50 mil pesos del premio se dividieron entre este ganador y Anhelo Hernández. En el certamen de poesía, el jurado dio mención honorífica y recomendación de publicación a trabajos de David Huerta y Mariano Flores Castro, y mención al argentino Adrián Desiderato.[542] Los poemas y los dibujos ganadores serían publicados en 1980, y los segundos se incluirían en las exposiciones que el Taller Coreográfico planeaba montar.

Al concluir 1979 el Taller anunció que durante ese año había dado 73 funciones en once diferentes escenarios, ante más de 42 mil espectadores. Incluía las 49 funciones de la XIX Temporada, las 17 de la XX Temporada, las dadas en los planteles de las ENEP y CCH y el Teatro del Fuego Nuevo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), aparte de la de Ciudad Nezahualcóyotl, en un gimnasio habilitado.[543] Además, en 1979 se estrenaron varias obras con el Seminario del Taller: *Trilogía de danza* de Margarita Contreras (m. Brubeck, Benson y Berstein); *Soleil et pluie* de Marco Antonio Silva (m. Alejandro Pérez Sáenz); *El mestre* de Carmen Lobato (m. popular catalana), y *Fragmentos e imágenes* de Juan Techera (m. colectiva de integrantes del Seminario).[544]

La Dirección de Difusión Cultural de la UNAM también informó de que el Departamento de Danza había otorgado dos becas más para los bailarines del Taller, Aurora Agüeria y Manuel Morales, quienes viajaron a Nueva York a cursar diversos estudios.[545] Agüeria era integrante del Taller desde 1973, tiempo en que había demostrado su gran calidad como bailarina, además de iniciarse como coreógrafa. Morales era un bailarín "de gran fuerza y consistencia", que en breve tiempo había logrado interpretar el repertorio del grupo.[546]

En la primera semana de enero de 1980 Gloria Contreras ya anunciaba la XXI Temporada del Taller Coreográfico, además de referirse a otros temas. Uno de ellos, aún vigente porque no ha sido resuelto, era que la UNAM no tuviera una escuela de danza (hoy todavía no la tiene). Contreras afirmó que desde hacía cuatro años había planteado a las

---

[542] Eduardo Camacho, "Anhelo Hernández, de Uruguay, y José Ruiz Rosas, de Perú, ganan el Concurso „Dibujo y Poesía sobre Danza‟ de la UNAM", en *Excélsior*, México, 7 de diciembre de 1979, pp. 1 y 14.
[543] "Iniciará el domingo su XXI Temporada el Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 15 de febrero de 1980.
[544] "Obras del Taller Coreográfico de la Universidad", en *10 años del Taller Coreográfico*, *op. cit.*, p. 27.
[545] Eduardo Camacho, "La final del Concurso Internacional de Danza y Poesía sobre Danza, será el 6 de diciembre", en *Excélsior*, México, 29 de noviembre de 1979, pp. 1 y 16.
[546] "Becas para jóvenes bailarines", en *Novedades*, México, diciembre de 1979.

autoridades correspondientes la necesidad de crear una escuela universitaria de la especialidad, de lo contrario, "nuestra labor será pasajera y no se logrará una modificación en la cultura dancística mexicana". Para ella, la razón de no haber cumplido su proyecto no eran los problemas presupuestarios, sino que "no hemos llegado al momento histórico en que las autoridades reconozcan la necesidad de que la UNAM cuente con su escuela de danza, así como cuenta con sus escuelas de música y pintura". La coreógrafa tocaba un punto fundamental de la profesionalización de la danza y su reconocimiento y revalidación como estudios superiores en la Universidad Nacional, lo que a principios del siglo XXI se sigue discutiendo.

Contreras también habló sobre la incorporación de las siete nuevas bailarinas. Afirmó que habían enriquecido su trabajo coreográfico y que cada una tenía diferente formación y mantenía su individualidad, pero todas lograban unidad de conjunto.

Otro punto que abordó fue la ausencia del Taller Coreográfico en los festivales y temporadas de danza contemporánea organizados por el INBA anualmente; la explicó: "hay un señor llamado Salvador Vázquez Araujo", encargado de su programación; "yo supe que él dijo alguna vez: „Mientras yo esté aquí el Taller de la Universidad no participará en estos eventos‟". Le parecía "muy extraño", porque "yo no tengo ni siquiera el gusto de conocer a ese señor. No ha existido nunca una discusión o algún problema. Simplemente no nos conocemos".[547]

La XXI Temporada Invierno Primavera del Taller Coreográfico (y IV Temporada dentro de "Arte para los trabajadores") comenzó el 9 de febrero y se prolongó hasta el 29 de abril de 1980. Las sedes fueron el Teatro Flores Magón, donde dio funciones todos los martes y sábados, y el Teatro de Arquitectura, con funciones los domingos.

La gran novedad fue el estreno en el Taller de *Zapata* de Guillermo Arriaga, que había vuelto a presentarse en diciembre de 1979, en la conmemoración del centenario del nacimiento del caudillo revolucionario (con Arriaga y Cora Flores) y que ahora retomaba el grupo universitario. Hubo además tres estrenos mundiales: *Vals* de Vladimir Petrin (m. Ricardo Castro, vest. Laura Juárez); *Bagatelas* de Margarita Contreras (m. William Walton,

---

[547] Gloria Contreras en Inés Villasana, "Las autoridades de la UNAM aún no comprenden la necesidad de contar con una escuela de danza", en *Unomásuno*, México, 7 de enero de 1980.

esc. y vest. José Cuervo), y *Ofrenda* de Gloria Contreras (m. Bach, vest. José Cuervo), anunciada como "Sin título" y dedicada a su hijo Juan Gregorio Luke.

Las obras que se repusieron fueron *Suite*, *Réquiem para un poeta*, *Sonata para chelo y piano*, *Ahora*, *Tempos bachianos*, *Opus 45*, *Isostasia*, *Huapango*, *Solo*, *Arcana*, *Collage*, *Concierto en re*, *Divertimento*, *Melodía*, *Leidenschaft*, *Cantábile*, *Adagio y fuga*, *Vitálitas*, *Actitudes*, *Danza para mujeres*, *Sinfonía*, *Eioua*, *Cuarteto en fa*, *Farewell*, *Tres*, *Acontecer*, *Interludia*, *Canticum sacrum*, *La muerte de un cazador* y *El mercado*.

La dirección general era de Gloria Contreras; asistente de dirección, Cristina Gallegos; asesora artística, Margarita Contreras; maestro de ballet, Vladimir Petrin; maestros de música, Ariel Hinojosa y Eduardo García; bailarines, Aurora Agüeria, Azucena Álvarez, Jane Armitage, Margarita Barrientos, Lourdes Cabrera, Sagrario Castilla, Gloria Contreras, Catherine Elis, Esperanza Escamilla, Cora Flores, Cristina Gallegos, Mariana Hinojosa, Julio Martínez, Francisco Martínez, Manuel Morales, Cecilia Múzquiz, Roxana Nadal, Marco Antonio Silva, Jocelyne Signoret y Laura Solórzano; artistas invitados, Héctor Rojas, Mario Lavista, Roberto Limón, Guillermo Arriaga, José Ángel García y Paolo Mello.

El coordinador técnico era Amado Flores; jefe de foro, Jorge Solares; iluminador, José Cuervo; grabaciones, Roberto Sánchez Alvarado; voz, Claudio Obregón; textos, Fernando Díez de Urdanivia y Manuel Blanco; asistentes de jefe de foro, Manuel Madinaveitia y Jorge Castañeda; prensa y promoción, Juan Gregorio Luke; relaciones públicas, Alejandro Romero; asesores, Ramón Bolívar y Enrique Yanes Abaroa; fotógrafos, Fernando Maldonado, Agustín Estrada, Ángel Morales y Rogelio Cuéllar; patrocinadores, Jaime Farell y Margarita C. Beteta; colaboradores voluntarios, Susana Hernández Castillo, Daniel Morales, Irma Schejetnan, Goretti Navarro y Raúl Casas.[548]

Antes del estreno de *Vals*, Petrin criticó la deserción de bailarines soviéticos que por "ambiciones mezquinas y egoístas" se quedaban en países de Occidente. No comprendía esa conducta, decía, porque en la URSS se apoyaba el desarrollo de los bailarines. En cuanto a los intérpretes mexicanos, los consideraba talentosos pero carentes de disciplina; reconocía que los esfuerzos de la UNAM, el FONAPAS y el INBA permitían el

---

[548] Programa de mano, XXI Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, Invierno Primavera 1980, Teatro de Arquitectura en Ciudad Universitaria y Teatro Ricardo Flores Magón, México, martes, sábados y domingos, 9 de febrero a 29 de abril de 1980.

surgimiento de generaciones mejor preparadas. A Petrin le gustaban las obras de Guillermina Bravo y especialmente, las de Gloria Contreras, "por su musicalidad, versatilidad y pleno dominio del lenguaje clásico". Aseguró que el Taller Coreográfico era "una de las mejores compañías de América".[549]

El grupo Danza Libre Universitaria seguía trabajando y, aun así, Cristina Gallegos, Aurora Agüeria y Cora Flores se mantuvieron en el elenco del Taller y presentaron sus obras. Por su parte, las jóvenes bailarinas que se habían incorporado recibieron buenas críticas por su desempeño, como fue el caso de Sagrario Castilla, Jocelyne Signoret, Catherine Elis y Lourdes Cabrera, quienes actuaban en *Bagatelas*. También Roxana Nadal fue elogiada, porque en *Actitudes* proyectaba "belleza en su danza y tiene un amplio futuro". Para el cronista que dio estas opiniones, *Vitálitas* era una "obra maestra de la danza formal" y el Taller atravesaba por "uno de sus mejores momentos creativos", pues el elenco estaba fortalecido por las nuevas integrantes, aunque las "estrellas" eran Laura Solórzano, Cristina Gallegos y Gloria Contreras.[550]

En medio de la XXI Temporada, el Taller actuó el 9 de abril en el Teatro de la Ciudad con *Sin título* (*Ofrenda*), *Réquiem para un poeta* y *Huapango* de Gloria Contreras; *Andante* de Cristina Gallegos, y *Zapata* de Guillermo Arriaga. También en ese mes, Gregorio Luke anunció que Lorna Burdsall estaba trabajando de nuevo con el Taller,[551] gracias al apoyo de la UNAM y el FONAPAS, para dictar un seminario de danza contemporánea y remontar con las nuevas bailarinas del Taller *Estudio de las aguas* de Doris Humphrey. Además, en la XXI Temporada, Burdsall bailó su propia obra *Eclosión (o el nacimiento de una flor)* (m. Carlos Malcom, iluminac. José Cuervo). En mayo de 1980 el Taller Coreográfico participó en el IV Festival Internacional de Oposición, en el Palacio de los Deportes, junto a representantes de trece países.[552]

Un mes después principió la XXII Temporada del Taller Coreográfico, con sede en el Teatro de Ciudad Universitaria, donde bailó los miércoles y domingos del 5 de junio al

---

[549] Vladimir Petrin en Eduardo Camacho, "Vladimir Petrin, maestro del Bolshoi: Los bailarines que abandonan la URSS, lo hacen por ambiciones mezquinas y egoístas", *op. cit*.
[550] "*Vitálitas* está considerada como obra maestra de la danza formal", en *Excélsior*, México, 20 de marzo de 1980, pp. 9-B y 15-B.
[551] Eduardo Camacho, "La coreógrafa cubana Lorna Burdsall montará una obra con el conjunto de Gloria Contreras", en *Excélsior*, México, 9 de abril de 1980.
[552] Eduardo Camacho, "Lorna Burdsall y Gloria Contreras actuarán en CU con el Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 24 de abril de 1980.

17 de agosto. El estreno mundial fue *Ionización* de Gloria Contreras (m. Edgar Varèse, esc. y vest. José Cuervo), y el estreno en México, *Estudio de las aguas* de Humphrey (iluminac. y vest. José Cuervo).

El resto del repertorio estuvo compuesto por *Misa*, *Andante*, *Solo* y *Suite* de Cristina Gallegos; *Vals* y *Melodía* de Vladimir Petrin; *Farewell*, *Bagatelas* y *Actitudes* de Margarita Contreras; *Collage* de Cora Flores; *Divertimento* de Aurora Agüeria; *Ahora* y *Eclosión* de Lorna Burdsall; *Acontecer* de Juan Techera; *Zapata* de Guillermo Arriaga, y *Arcana*, *Concierto en re*, *Sonata para chelo y piano*, *Tres*, *Ofrenda*, *La muerte de un cazador*, *Leidenschaft*, *Isostasia*, *Huapango*, *Opus 45*, *Réquiem para un poeta*, *Sinfonía*, *Canticum sacrum*, *Cantábile*, *8 X jazz*, *Eioua*, *Vitálitas*, *Cuarteto en fa*, *Adagio y fuga*, *Interludia*, *Jazzotomía*, *Danza para mujeres* y *Huapango* de Gloria Contreras.

El elenco del Taller se mantuvo igual que en la temporada anterior; sólo salió Guillermo Arriaga de los créditos de artistas invitados (pues *Zapata* fue bailado por Marco Antonio Silva) y aparecieron los de Nan Redi y Juan José Calatayud.[553]

Con *Ionización*, según Patricia Cardona, Gloria Contreras había dejado atrás su "estilo elegante" y "pulcritud geométrica", presentes en muchas de sus obras; ahora el movimiento e impulso de la obra partían de "la energía concentrada" que generaba un compacto grupo de bailarines, en el que era más importante "el manejo de los contrastes rítmicos que la búsqueda de un lenguaje corporal novedoso y complejo". A pesar de que Contreras "utiliza el lenguaje clásico con plena libertad e introduce con frecuencia elementos sorpresivos, gestos tan naturales como la acción cotidiana del hombre, que agiliza y „humaniza‟ ese vocabulario académico, *Ionización* sólo recurre en momentos contados a la formalidad meditada de ese vocabulario. Es sobre todo un impulso, una actitud".

Cardona se refirió a otras coreografías de Contreras (*Cuarteto*, *Sinfonía*, *Canticum sacrum* y *Vitálitas*), en las que mostraba su "claridad intelectual para concebir las obras" y un amplio uso del espacio. En cuanto a las nuevas bailarinas del Taller, afirmó que se

---

[553] Programa de mano, XXII Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, Teatro de la Ciudad Universitaria, UNAM, México, miércoles y domingos, 15 de junio a 17 de agosto de 1980.

habían asimilado al estilo y concepto de Contreras, y equilibraban el elenco técnica y estéticamente.[554]

Otra opinión sobre *Ionización* la dio Luis Bruno Ruiz, para quien la obra era de "danza pura que sin necesidad de libreto habla al hombre en su calidad urbana agresiva y a la vez bella". *Sonata para chelo y piano* (que seguramente confundió con *Opus 45*) era un dúo "pasional y erótico" creado con "la maestría e imaginación" de Contreras, un "tejido de movimientos plenos de luz".[555]

Manuel Blanco escribió que con *Ionización* Contreras retomaba "la línea del ballet dramático en montaje de altos vuelos", mientras que en *Sonata para chelo y piano* ofrecía "la vertiente clásica y romántica, pero con lenguaje contemporáneo".[556]

Durante la XXII Temporada se expusieron en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM 128 trabajos participantes en el I Concurso Internacional de Dibujo y Poesía de 1979. La exposición, con el nombre de "Danza, dibujo y poesía", fue inaugurada por el rector Guillermo Soberón el 8 de julio. Ahí Gerardo Estrada declaró que actos de ese tipo "combaten la ultraespecialización en el arte y propician el surgimiento del hombre total", razón por la cual la UNAM había apoyado la iniciativa de Gloria Contreras; y Gregorio Luke anunció que en 1981 se publicaría el material de los concursantes José Ruiz Rosas, David Huerta y Mariano Flores Castro.[557]

Ya se había lanzado la convocatoria del Concurso Internacional de Fotografía sobre Danza, cuyo primer lugar recibiría 50 mil pesos, dos segundos lugares con 20 mil y seis terceros lugares con 10 mil, y la exposición de sus trabajos. Cada concursante participaría con 25 fotografías sobre el grupo convocante.[558]

El 29 de octubre el Taller Coreográfico abrió su XXIII Temporada, exclusivamente en el Teatro de la Ciudad Universitaria, hasta el 23 de noviembre, con funciones semanales los miércoles y domingos, y 25 obras: *Adagio y fuga*, *Jazzotomía*, *Réquiem para un poeta*, *Bagatelas*, *Ofrenda*, *Sinfonía*, *Farewell*, *Danza para mujeres*, *Hora de junio*, *Cantábile*, *8*

[554] Patricia Cardona, "*Ionización*, la obra que estrenó ayer Gloria Contreras, la ubica en la dinámica contemporánea", en *Unomásuno*, México, 17 de julio de 1980.
[555] Luis Bruno Ruiz, "Se clausuró la 22 temporada del Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 21 de agosto de 1980.
[556] Manuel Blanco, "Recuento 1980. Madurez en la danza mexicana (última de 2 partes)", *op. cit*.
[557] "El rector de la UNAM inauguró la exposición „Danza, dibujo y poesía"", en *Novedades*, México, 11 de julio de 1980.
[558] Eduardo Camacho, "Estrenará una obra de la estadunidense Doris Humphrey el Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1980.

*X jazz*, *Opus 45*, *Ionización*, *Actitudes*, *Huapango*, *Vals*, *Arcana*, *Estudio de las aguas*, *Vitálitas*, *Sonata para chelo y piano*, *Melodía*, *Interludia*, *Eioua*, *Hora de junio* y *Concierto en re*. Los autores de las obras eran Gloria Contreras (19), Margarita Contreras (tres), Vladimir Petrin (dos) y la de Doris Humphrey; no se incluyó ninguna de las integrantes de Danza Libre Universitaria, quienes ya estaban separadas del Taller.

El grupo estaba conformado por la directora general, Gloria Contreras; asistente de dirección, Azucena Álvarez; asesora artística, Margarita Contreras; maestro de ballet, Vladimir Petrin; maestros de música, Ariel Hinojosa y Eduardo García; bailarines, Azucena Álvarez, Jane Armitage, Margarita Barrientos, Lourdes Cabrera, Sagrario Castilla, Gloria Contreras, Esperanza Escamilla, Mariana Hinojosa, Julio Martínez, Francisco Martínez, Manuel Morales, Roxana Nadal, Marco Antonio Silva, Jocelyne Signoret y Laura Solórzano.

El coordinador técnico era Amado Flores; jefe de foro y técnico en iluminación, Jorge Solares; diseñador de iluminación, José Cuervo; grabaciones, Rodolfo Sánchez Alvarado; voz, Claudio Obregón; textos, Fernando Díez de Urdanivia y Manuel Blanco; prensa y promoción, Gregorio Luke; relaciones públicas, Alejandro Romero y Ramón Urbina; asesores, Ramón Bolívar y Enrique Yanes Abaroa; fotógrafo, Fernando Maldonado; patrocinadores, Jaime Farell y Margarita C. Beteta; colaboradores, Susana Hernández Castillo, Daniel Morales, Catalina González, Teresa Ravelo, Gabriela Ravelo, Roberto Sánchez Gómez, Enriqueta Bernal Matus y Hugo Velázquez.[559]

En diciembre se anunciaron los ganadores del II Certamen de Fotografía sobre el Taller Coreográfico, cuyo jurado estuvo compuesto por Enrique Bosatelmann, Nacho López y Arno Brheme. Entre más de tres mil trabajos de 67 concursantes, ganaron el primer y segundo premios José Murguía y Fernando Maldonado, respectivamente; el tercero, Gerónimo Vázquez Melo; mención honorífica a Ángel Morales, además de la publicación y exposición de los trabajos, algunos de los cuales aparecieron en el catálogo *10 años del Taller Coreográfico*, publicado en 1981.

Para cerrar 1980, en diciembre el Taller Coreográfico actuó en la inauguración oficial del teatro que un año antes Gerardo Estrada había anunciado que sería

[559] Programa de mano, XXIII Temporada del Taller Coreográfico de la Universidad, Teatro de la Ciudad Universitaria, UNAM, México, miércoles y domingos, 19 de octubre a 23 de noviembre de 1980.

exclusivamente para danza; se trataba de la Sala Miguel Covarrubias, que a partir de ese momento formó parte del Centro Cultural Universitario. En su primera función, presenciada por el rector Guillermo Soberón luego de que inauguró el teatro, Gloria Contreras estrenó *Cuarteto en sol* (m. Debussy, vest. Stamatiades) y su nueva versión de *Sensemayá* (m. Silvestre Revueltas, poema Nicolás Guillén, voz Claudio Obregón, diseños Stamatiades), y Patricio Bunster, *Calaucán* (m. Carlos Chávez, esc. y vest. Julio Escámex, iluminac. José Cuervo); además se repuso *Huapango* de Contreras.

Según Manuel Blanco, quien calificaba al Taller Coreográfico como "el otro grupo „grande" de danza profesional", junto al Ballet Nacional, la Sala Covarrubias sería el teatro sede de la "compañía oficial" de la UNAM (que en 1981 cumpliría diez años) y un espacio de "gran utilidad" para todas las compañías dancísticas. Para el cronista, el Taller había sido un grupo fundamental para promover la danza y obtener la aceptación de grandes capas de la población, gracias a su permanencia y capacidad para atraer a numerosos públicos.[560]

Luis Bruno Ruiz afirmó que en *Calaucán*, obra sobre la conquista española de América, destacaban las bailarinas Laura Solórzano como la Madre Terrestre y Gloria Contreras en la danza de los conquistadores, donde lució sus movimientos "majestuosos", además del "vistoso" vestuario. Al cronista le pareció que en *Sensemayá* el papel protagónico de la serpiente, desempeñado por Manuel Morales, debía ser ejecutado por una mujer, "pues la tradición mágica así lo determina"; opinó que los diseños de Stamatiades eran un acierto y el cuerpo de baile, "magnífico".[561]

Lo expresado por Alberto Dallal sobre el Taller Coreográfico al principio de los años ochenta muestra su reconocimiento y visión crítica del grupo y su trabajo:

La multiplicación de temas coreográficos en la obra de Gloria Contreras emula y evoluciona paralelamente a las modalidades técnicas de Balanchine: mediante un código establecido (el del ballet) la danza surgirá o se establecerá a partir de la música o, más bien, del tipo de música. Pero esa "ilustración" de la obra musical intentará ampliar el universo de la obra mediante el ofrecimiento de variaciones formales que, a la vez, propongan las expresiones clásicas en una más extensa área de posibilidades. De esta manera, los movimientos clásicos se suceden con mayor rapidez y no necesariamente en secuencias

[560] Manuel Blanco, "Recuento 1980. Madurez en la danza mexicana (última de 2 partes)", *op. cit*.
[561] Luis Bruno Ruiz, "*Culaucán* [*sic*], presentó el Taller Coreográfico", en *Excélsior*, México, 22 de diciembre de 1980, pp. 1-B y 14-B.

lógicas y de acuerdo a la estructura musical. Según las características temáticas o sonoras de la obra musical, el diseño coreográfico contendrá momentos de aparente "rompimiento" con las series clásicas. Estos sistemas han permitido que el repertorio de esa compañía ofrezca durante más de trece años una de las más variadas temáticas de la danza mexicana, ya que sus principales coreógrafos han incorporado y utilizado los tipos de música más diversos (electroacústica, popular, rock, contemporánea, mexicana y extranjera, etc.) y se han apoyado en los más diversos contenidos (psicologismo, amor, relaciones humanas, movimientos sociales, poesía, etc.). Sin embargo, toda esta riqueza temática se ha visto limitada y en ocasiones obstaculizada a causa del reducido código de movimientos de la técnica aplicada y en segundo término porque la plenitud creativa (y en ocasiones la alta calidad del "proyecto") tendrá como límites la preparación y el dominio técnicos de las o los bailarines. En efecto, la repetición de pasos y secuencias, la característica utilización de las "puntas", las actitudes solemnes, semiserias y hasta melodramáticas en los intérpretes en ocasiones tienden a empañar y a sustituir diseños y ejecuciones más claros y directos. Con todo, la línea creativa de Contreras tiene en su haber limpias, precisas obras como *Vitálitas*, *Danza para mujeres* y *El mercado*.[562]

1980 de nuevo fue un año de éxito para el Taller: convocó a 36,939 personas a sus funciones; su Seminario estrenó *Clareando* de Carmen Lobato (m. Benjamín Britten); *Ontogenia* (m. John Lennon) y *Equística* de Rosario Castilla; *Acuacéltica* de Margarita Barrientos (m. Alan Stivell); *En las dunas* de Isabel Beteta (m. Henry Parch), y *El fuego nuevo* de Jane Armitage (m. Alejandro Herrera).[563]

Al cumplir su primera década el Taller Coreográfico publicó un libro, en donde sintetizaba su labor: 693 funciones; 93 coreografías de 24 creadores; impulso a cinco libros de poesía y análisis sobre danza;[564] montaje de once exposiciones de dibujo, pintura, escultura y fotografía, y organización de seminarios con la participación de 1,863 personas, con las que se habían llevado a cabo once temporadas estudiantiles. En el Taller habían surgido jóvenes coreógrafos (Cristina Gallegos, Margarita Contreras, Ingrid Audirac, Aurora Agüeria, Marco Antonio Silva y Cora Flores), además de haber trabajado con otros de diversas corrientes (Lorna Burdsall, Doris Humphrey, Patricio Bunster, Juan Techera, Vladimir Petrin y George Balanchine).[565]

---

[562] Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit*., pp. 199-200.
[563] "Obras del Taller Coreográfico de la Universidad", en *10 años del Taller Coreográfico*, *op. cit*., pp. 27-28.
[564] Los libros eran *Taller Coreográfico de la UNAM* (1975), con 180 fotografías y textos de Carlos Pellicer, Patricia Cardona, Manuel Blanco, Alberto Dallal, Gloria Contreras, Alonso Fernández, Diego Valadés, Manuel Capetillo, Luis Bruno Ruiz y Fernando Díez de Urdanivia; tres libros de poesía y dibujo sobre danza (1980) de José Ruiz Rosas/Anhelo Hernández, David Huerta/Guillermo Guzmán y Mariano Flores Castro/Guillermo Zapfe, y un libro sobre *Contrología* (1980).
[565] *10 años del Taller Coreográfico*, *op.cit*.

Muchos años más de trabajo esperaban al Taller Coreográfico y sus artistas, quienes fortalecieron su posición dentro de la UNAM y, de manera especial, promovieron la creación de un extenso público universitario, un logro que no ha repetido ningún otro grupo dancístico.

## 2. Taller de Danza Espacios

El Taller de Danza Espacios, reivindicando su función social, tuvo una permanente presencia en los foros de la ciudad de México. En abril de 1977 participó en la conferencia de Helena Jordán "Isadora Duncan y su lenguaje de la danza", dictada en el Auditorio del IPN. Las integrantes del Taller reprodujeron obras de Duncan; Esperanza Gómez "interpretó magníficamente los principales movimientos de la danza nueva" y ejecutó *La doncella, la muerte y la vida* (m. Chopin), creada por Duncan a los 16 años; Érika Cota, Malena Domínguez y Xóchitl Cantú actuaron como "alumnas de Isadora", y Sonia Castañeda bailó *Preludio de amor y muerte* de la ópera *Tristán e Isolda* y las famosas *Marsellesa* y *La Internacional*.[566]

Ese mismo mes, cuando el Taller de Danza Espacios había dado 160 funciones a públicos populares, abrió su primera temporada en la Casa de la Paz, patrocinada por la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE). Presentaron *El cisne*, *Recuerdo*, *Llanto para una pena inmensa*, *Sueño de una noche de verano*, *Medea* y otras.[567]

En julio el Taller actuó en el auditorio de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro, donde se programaban actividades artísticas, e inició su participación en el programa "Arte y recreación para todos" del DDF,[568] en numerosos foros. En este programa, fue uno de los grupos más solicitados; se mantuvo presente en teatros, auditorios, plazas y demás espacios alternativos que llevaron la danza al público masivo de la ciudad de México. El fin que perseguía era "presentar bajo un nuevo concepto, una experiencia estética renovadora que pueda dar lugar a una integración del arte en la sociedad".[569]

---

566 Luis Bruno Ruiz, "Isadora Duncan y su lenguaje de la danza", en *Excélsior*, México, 4 de abril de 1977.
567 "Se presenta el Taller de Danza Espacios", en *El Universal*, México, 15 de abril de 1977, 2a. secc., p. 2.
568 Programa de mano de Taller de Danza Espacios y Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago de Chapultepec, México, 17 de julio de 1977.
569 "Temporada de danza", en *Excélsior*, México, 6 de septiembre de 1978.

Como resultado de esa labor continua e intensa, el Taller Espacios fue el encargado de inaugurar los espectáculos didácticos que programaron el DDF y el FONAPAS en el Teatro de la Ciudad. El 14 de septiembre de 1978 presentó ahí *Panorama histórico de la danza*, obra que incluía *El rito de lo arcaico*, *Lo clásico* (con *Escuela de ballet*), *Lo romántico* (con *Grand pas de quatre)*, *Los grandes ballets* (con el *pas de deux* de *El lago de los cisnes*), *Lo neoclásico* (con *Dueto*) y *Lo contemporáneo (*con *Sysyphus*). *Dueto* era un fragmento de la obra de Gloria Contreras *Cuarteto en fa* (m. Ravel) que ésta había regalado al Taller de Danza Espacios luego de estrenarlo en marzo de 1977 con su propio grupo;[570] *Sysyphus* era una creación de Carlos Delgadillo con música de Pink Floyd, conjunto musical muy popular entre los coreógrafos de finales de los años setenta y los ochenta.

Los directores del Taller Espacios eran Sonia Castañeda y Francisco Martínez; los coreógrafos, Helena Jordán, Gloria Contreras, Nellie Happee y Carlos Delgadillo; ayudantes de escena, Raymundo Rocha y José Ángel Domínguez. Los bailarines integrantes eran sus directores, Érika Cota, Carlos Delgadillo, Malena Domínguez, Elsie de Moiño, Daniela Gómez, Patricia Montelongo, Mónica Pizano, Xóchitl Cantú, Sheilagh Webster, Rosa Ramírez, Raquel Ocampo, Delia Siqueiros, Carmen de Luna, Patricia Corona, José Ángel Domínguez y Raymundo Rocha.[571]

En noviembre de 1978 el grupo presentó en el Teatro de la Danza *Huapango*, *Estudio número 2*, *Sysyphus* y *Llanto por una pena inmensa*;[572] y del 7 de diciembre al 27 de enero de 1979 participó en la I Temporada de Danza en las Delegaciones con 16 funciones, una por cada delegación.

En 1978 el Taller de Danza Espacios imprimió un catálogo en que sintetizó su labor de cuatro años. Ahí afirmaba que había surgido como “una inquietud, una necesidad y una búsqueda” de sus directores; que se mantenía como una asociación privada no lucrativa y no recibía apoyo financiero de ninguna especie; y que estaba constituido por bailarines profesionales, semiprofesionales y estudiantes de ballet. Hasta ese momento había dado 200 funciones, mayoritariamente en centros educativos, así como en fábricas, centros

---

570 Manuel Blanco, “Julio Martínez-Marisela Acosta: dueto clásico”, *op. cit*.

571 Programa de mano del Taller de Danza Espacios, “Espectáculos didácticos. En torno a la danza”, Teatro de la Ciudad, México, 4 de septiembre de 1978.

572 “Danza”, en *Novedades*, México, 5 de noviembre de 1978.

obreros, sindicatos y campos agrícolas, además de las delegaciones del DF. También había grabado 25 videos para el Canal 11 de televisión y se había hecho acreedor a diversos premios, el más reciente, el otorgado a Sonia Castañeda en marzo por la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro.

Las obras que tenía en repertorio incluían *Grand pas de quatre*, *Recuerdo* (c. Carlos Delgadillo, m. Katchaturian); *La muerte del cisne*; *Pequeño concierto* (c. Nellie Happee, m. Albinoni); *Sueño de una noche de verano* (c. Sonia Castañeda, m. Félix Mendelssohn); *Pedro y el lobo* (c. Castañeda, m. Prokofiev); *Dueto* (c. Happee, m. Grieg); *Ocho variaciones* (c. Francisco Martínez, m. Brahms), y *Sysyphus* (c. Delgadillo, m. Pink Floyd).

Los integrantes del Taller eran sus directores, Castañeda y Martínez; los bailarines eran ellos mismos, Érika Cota, Carlos Delgadillo, Malena Domínguez, Elsie de Moiño, Patricia Montelongo, Mónica Pizano, Sheilagh Webster, Norma Zubirán, Xóchitl Cantú, Rosa María Castillo, José Ángel Domínguez, Daniel Gómez, Rosa Martínez, Raquel Ocampo, Rosa Ramírez, Raymundo Rocha, Natalia Bosa, Carmen Cuétara, Alejandra Llorente y Ernesto Martínez. Los maestros de ballet eran los directores y Érika Cota; el vestuario estaba a cargo de Tomás Seixas; iluminación, Federico Chao; ayudantes de escena, Raymundo Rocha, José Ángel Domínguez y Jorge Cota; fotografía, José del Río y Raúl Aguilar.[573]

Con la llegada de 1979, Año Internacional del Niño, el FONAPAS, en colaboración con el Congreso del Trabajo y el CONACURT, promovió programas infantiles especiales de todas las artes. En el Teatro Flores Magón se desarrolló "El niño y la danza", donde el Taller Espacios actuó el 3, 10, 17 y 24 de febrero, así como 3, 10, 17, 24 y 31 de marzo, con *Pedro y el lobo* (c. colectiva, m. Prokofiev), y los estrenos mundiales *Ven... los niños danzan* (c. Esperanza Gómez, musicalización Maira Mendoza) y *Soñé una vez con un maniquí* de Miguel Ángel Palmeros (m. Delaport-Chantereau),[574] quien llegó a reforzar al grupo de coreógrafos y bailarines de Espacios.

El elenco del grupo eran sus directores, además de Miguel Ángel Palmeros, Érika Cota, Carlos Delgadillo, Malena Domínguez, Patricia Montelongo, Mónica Pizano, José A. Domínguez, Xóchitl Cantú, Sheilagh Webster, Daniela Gómez, Luis Arreguín, Andrés

---

[573] Catálogo del Taller de Danza Espacios, México, 1978.
[574] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, febrero de 1979.

Alemán, Alejandra Llorente, Natalia Bosa, Carmen Cuétara y Mónica Espinoza, así como once niños: Ernesto Martínez, Adriana Herrera, Carolina Herrera, Maru Quintana, Yamilé Monroy, Ileana Pedroza, Maribel Sánchez, A. Cristina Sánchez, Lupita Quintana, Ivette Ramírez y Jenny Gibler.[575]

Durante todos los sábados de abril y mayo se mantuvieron en el ciclo "El niño y la danza" del Teatro Flores Magón, con las obras *8 X 13*, *Dos muñecos* y *Sueño de una noche de verano*. En junio, con *Grand pas de quatre*, *La niña y el abuelo*, el *pas de deux* de *El lago de los cisnes* y *Carnaval de los animales*.

El 27 de julio dieron una función en el Auditorio del INFONAVIT con *Grand pas de quatre*, *La niña y el abuelo*, *Tres amigas y un sweater*, *Sysyphus*, *Dos muñecos* (c. Miguel Ángel Palmeros, m. Jean François), *Recuerdo* (c. Carlos Delgadillo, m. Katchaturian) y *Huapango* (c. Gloria Contreras), obras en que participaron los bailarines Francisco Martínez, Miguel Ángel Palmeros, Érika Cota, Carlos Delgadillo, Mónica Pizano, Patricia Montelongo, Malena Domínguez, Sheilagh Webster, Rosa A. Ramírez, Raymundo Rocha, Raquel Ocampo, Alejandra Llorente y Roxana Hammond.[576] Fue notoria la ausencia de Sonia Castañeda.

A partir de ese momento la actividad del grupo disminuyó notablemente; dio una función el 3 de febrero de 1980 en el Foro Cultural Contreras y para junio había desaparecido, con lo que se cerró un espacio independiente de desarrollo de la danza clásica que desplegó una importante labor de difusión desde el momento de su creación.

Hacia principios de 1980 Sonia Castañeda se encargaba de la dirección de un nuevo conjunto, Génesis, integrado por bailarines que ella misma había formado en su Escuela de Danza Ana Pavlova, con dirección artística de Helena Jordán.

### 3. Otros grupos

A lo largo de 1977 y 1978 el Ballet Teatro de México, dirigido por Alexandra Dimina, también desarrolló una intensa actividad con la Dirección General de Servicios Sociales del DDF, presentándose en foros de todas las delegaciones, además de dar algunas funciones

[575] Programa de mano del Taller de Danza Espacios, programa "El niño y la danza", Teatro Ricardo Flores Magón, México, 3, 10, 17, 24 y 31 de marzo de 1979.
[576] Programa de mano del Taller de Danza Espacios, Auditorio del INFONAVIT, México, 27 de julio de 1979.

en Toluca en 1978.[577] Fue uno de los primeros grupos que actuaron en la temporada dominical de la Isleta del Bosque de Chapultepec; en mayo de 1977 bailaron *Grand pas de quatre* (versión Guillermo Valdez), *Rapsodia sueca* (c. Dimina, m. Alsuen y Faith), *Libestraum* (c. Dimina, m. Liszt), *Graduación* (c. Dimina, m. Strauss) y *Deux a vals* (c. Valdez, m. Siehrer). Sus bailarines eran Bettina Boshovska, Nora Blancas, Susan Orgaz, Jocelyne Signoret, Anitchka Derssler, Cecilia Herrera, Mercedes Orgaz, Guillermo Valdez y Alberto Almeida; dirección general de Alexandra Dimina; dirección artística de Guillermo Valdez; gerente general, Alberto Kuhn.[578]

En agosto de ese año el grupo actuó en la opereta *El país de las sonrisas* de Franz Lehar, con los cantantes Giuseppe Di Stefano y Mónica Curth, en el Cine Chapultepec. Las críticas de Patricia Cardona al grupo dancístico fueron devastadoras: en esa producción con 177 artistas "fue vergonzosa la pretensión de llevar a unas adolescentes inexpertas al lado de profesionales del canto". También le pareció vergonzosa la actuación del bailarín Guillermo Valdez, "uno de los peores de la CND", quien había actuado al lado de Bettina Boshovska, una de las adolescentes "con pretensiones de *prima ballerina*". Tanto ella como el cuerpo de baile "deslucieron, junto con una quebradiza técnica, cualquier intento de llevar a cabo profesionalmente el espectáculo".[579]

El 23 de octubre de 1977, en la explanada de la delegación Cuajimalpa, el Ballet Teatro de México presentó *Graduación*, *Tango* (m. Goehr), *Cake Walk* (m. Debussy), *Alambrista* (m. Shostakovisch), *Marionetas* (m. Shostakovisch), *La muerte del cisne* (m. Saint-Saëns), *El Cid* (m. Joaquín Rodrigo) y *Shungo de Huarmi* (m. popular ecuatoriana), todas de Dimina. Los bailarines integrantes eran Bettina Boshovska, Cecilia Herrera, Puri Carpinteyro, Itzachel Brambila, Lucette Kiessling, Dina Hochgelernter, Alexandra Dimina, Ricardo Rincón, Andrea Gabilondo y Alberto Almeida.[580]

---

[577] Programa de la Semana Cultural Conmemorativa de la Promulgación de la Constitución de 1917, Toluca, 6 de febrero de 1978.

[578] Programa de mano de Ballet Teatro de México y Banda de Música de la Ciudad de México, FONAPAS, delegación Miguel Hidalgo, DDF, DGSS, Música y Danza en la Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 15 de mayo de 1977.

[579] Patricia Cardona, "Giuseppe Di Stefano salvó *El país de las sonrisas*, un espectáculo poco profesional", en *Unomásuno*, México, 31 de agosto de 1978, p. 20.

[580] Programas de mano del Ballet Teatro de México, "Arte y recreación para todos", explanada de la delegación Cuajimalpa, México, 23 de octubre de 1977, y explanada del Mercado Sonora de la delegación Venustiano Carranza, México, 30 de octubre de 1977.

Una semana después el grupo actuó en la delegación Venustiano Carranza, y el 8 de enero de 1978 reinició el programa "Arte y recreación para todos" de ese año, al lado de las Mandolinas Melódicas en el Centro Ceremonial de la delegación Xochimilco. Bailaron *A Chopin* (c. Dimina, m. Chopin), *Pas de trois* (c. Valdez, m. Shostakovisch), *Vals de los pulsadores* (c. Dimina, m. Shostakovisch), *Pierrot, Alambrista, Cake Walk, Las marionetas, La muerte del cisne* y *Sinfonía* (c. Dimina, m. Berlioz).[581]

Del 5 al 7 de noviembre se presentó en el Teatro Cuauhtémoc del IMSS bailando *Don Quijote* con Jorge Cano, y las obras *El Cid*, *Graduación, Tango*, *Vals a deux*, *El zumbido del abejorro*, *Gran pas de quatre*, *Shungo de Huarmi*, *Sansón y Dalila* y dos obras con tema mexicano, *Canecas* y *La leyenda de los volcanes*. Las primeras bailarinas fueron la directora Alexandra Dimina, Bettina Boshovska y Nora Blancas.[582]

En 1979 el Ballet Teatro de México tomó parte en el ciclo "El niño y la danza" en el Teatro Flores Magón, los sábados 7, 14, 21 y 28 de julio, con el estreno de *El hada de las muñecas*; en septiembre dio una función en el Auditorio de la SHCP, y en octubre regresó al ciclo infantil con el estreno de *El circo* de Alexandra Dimina (m. Shostakovisch), con la que estuvo en cartelera los sábados 6, 13, 20 y 27 de ese mes.[583]

Otro trabajo que se realizó con apoyo de la danza clásica, aunque no lo era propiamente, fue el del reconocido bailarín y coreógrafo de los años cincuenta, Ricardo Silva. En abril de 1978 anunció que su Ballet Rítmico, formado por doce "guapísimas muchachas", era el representante del país en el Concurso Mundial de Gimnasia Artística y Baile en Montreal, Canadá. El grupo, también llamado Gimnasia Artística Mexicana, dependía de la Dirección General de Educación Física de la SEP, institución en la que Silva y su esposa Linda Bernard impartían clases de ballet a maestras y estudiantes de diversas escuelas primarias, promoviendo su formación técnica en danza clásica. [584] Sus alumnas, un total de 1,200, asistieron en abril de 1978 a un festival de danza rítmica, gimnástica y acrobática organizado por las maestras de educación física formadas por Silva y Bernard, lo

[581] Programa de mano de Ballet Teatro de México y Mandolinas Melódicas, "Arte y recreación para todos", Centro Ceremonial, delegación Xochimilco, México, 8 de enero de 1978.
[582] "Actuaciones del Ballet Teatro de México", en *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1978.
[583] Volante del Ballet Teatro de México, FONAPAS, Congreso del Trabajo y CONACURT, Teatro Ricardo Flores Magón, México, 6, 13, 20 y 27 de octubre de 1979.
[584] "Viajará México al concurso mundial del ballet rítmico" y "Gimnasia rítmica y ballet en primarias", en *La Prensa*, México, 21 de abril de 1978.

cual se repitió en diciembre de 1979, cuando además ambos hicieron una demostración de danza acrobática "de creación nacional".[585]

[585] Xavier Campos Ponce, "Muestra de danza rítmica a 1,200 niñas escolares", en *La Prensa*, México, 11 de diciembre de 1979.

## VII. Nueva danza clásica

### 1. Arsaedis, renovación

A principios de 1979 surgió el grupo de danza clásica Arsaedis, dirigido por Angelina Flores, constituido por seis bailarinas y un bailarín huésped, todos muy jóvenes y con un alto nivel técnico.

El 3 de abril el grupo se presentó en el Auditorio de la SHCP; del 18 al 20, en el Teatro de Arquitectura de la UNAM, con *Borboletha* (c. Jorge Domínguez, m. Egberto Gismonti); *Simbiosis* (c. Ingrid Audirac, m. Keith Jarret); *Sonata* (c. Angelina Flores, m. G. Rossini); *Engrane* (c. Eva de Keijzer, m. Claude Bolling); *Blanco y negro* (c. Flores, m. Debussy); *Evoluciones* (c. Flores, m. Bach); *Tziintse* (c. Flores, m. Grieg), y *Movimiento* (c. Flores, m. Percussion Trio, B. Christian, M. Laurie e Y. Oral).

Los integrantes eran Ingrid Audirac, Emmanuelle Lecomte, Eugenia Sánchez, Eva de Keijzer, Bernardette Peiffer, Andrea Seidel y el bailarín invitado Jorge Domínguez, también encargado de la iluminación.[586]

El objetivo que perseguía Arsaedis era "romper barreras entre el ballet clásico y la danza contemporánea" fusionándolos. Según Angelina Flores, pretendían "hacer algo que no se había hecho en México" y abrir la posibilidad a todos los integrantes del grupo de crear y presentar sus obras. Para ella, en las compañías de danza clásica del país sólo después de siete años los bailarines podían ascender de la categoría de cuerpo de baile a primeras figuras, lo que les impedía desarrollar plenamente su nivel técnico y creativo. Mencionó que frente a un creciente número de grupos de danza contemporánea, sólo existían dos de ballet, a pesar de que la técnica de entrenamiento de este último era superior y en ella se encontraban "la mejor calidad, esencia y aplomo artístico", que posibilitaban a cualquier bailarín de clásico su desempeño en la danza contemporánea.

Flores opinó que la razón de que hubiera un número tan reducido de grupos de ballet era "la ideología de las escuelas" del país, donde se pensaba que "después de los 10 años de edad es imposible que alguien pueda iniciar su preparación", lo que señalaba como una mentira. En el caso de la especialidad de contemporáneo, las escuelas eran más "accesibles" en cuanto a la edad, por lo que captaban un mayor número de estudiantes.

[586] Programa de mano de Arsaedis, Teatro de Ciudad Universitaria, UNAM, México, 18 a 20 de abril de 1979.

Flores urgió a las escuelas de ballet a "acelerar el ritmo de sus estudios" y abrirse a la demanda de personas interesadas.

Por su parte, Eva de Keijzer explicó que los grupos de danza clásica enfrentaban un problema importante: "la gente considera al clásico como sinónimo de *Lago de los cisnes* o *Giselle*", algo "cursi" y "fuera de época"; por eso, el público había "dejado de valorar al ballet clásico" y pensaba que sólo tenía vigencia la danza contemporánea.[587] Arsaedis aspiraba a demostrar que esas ideas eran falsas y a desarrollar una propuesta creativa innovadora valiéndose del ballet.

En octubre de 1979 el grupo actuó los sábados 6, 13, 20 y 27 en el Teatro Flores Magón (ya sin la presencia de Bernardette Peiffer y Jorge Domínguez) con *Sonata*, *Blanco y negro en el jardín* y *Movimiento* de Angelina Flores, y *Undos tercios* (m. Claude Bolling) de Eva de Keijzer. También participaron el 17 de noviembre en una función en el Teatro de Arquitectura de la UNAM, y en el ciclo "El niño y la danza" en el Flores Magón los sábados 3, 10, 17 y 24 de noviembre y 1, 8 y 15 de diciembre. Ahí estrenaron *Danza de otoño*,[588] espectáculo didáctico con coreografía de Angelina Flores sobre idea de Eva de Keijzer, con las bailarinas Ingrid Audirac, Eva de Keijzer, Eugenia Sánchez, Teresa Sevillano y Pía Elizondo.[589]

En agosto de 1980 Arsaedis regresó al Teatro Flores Magón, ahora integrado por Angelina Flores, Eva de Keijzer, Jacqueline Farina, Gina Muñoz, Eugenia Sánchez, Cynthia Couttolenc y Marco Antonio Silva, quienes estaban de acuerdo en que su variedad de temas y coreografías se debía a que todos eran creadores y "cada quien dice lo que tiene que decir y lo que quiere decir libremente".

El programa de ese mes estuvo compuesto por *Evoluciones* (m. Bach y Vivaldi), que aludía a "la vida de una persona en la que su esencia, conciencia, subconciencia y poder son representados por diferentes colores que se transforman en el transcurso del nacimiento, juventud, madurez y muerte". Según Flores, para el bailarín era un reto expresar esos símbolos mediante el movimiento corporal. Las otras obras eran el "ballet

---

[587] Adriana Malvido, "El grupo de danza Arsaedis da oportunidad a los bailarines de crear sus propias coreografías", en *Unomásuno*, México, 18 de agosto de 1980.
[588] María Idalia, "A partir de hoy actuará el grupo de danza clásica Arsaedis, en Tlatelolco", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[589] Programa de mano de Arsaedis, "El niño y la danza", Teatro Ricardo Flores Magón, 4 y 18 de noviembre de 1979, y "Se presentará un grupo de danza clásica", en *Excélsior*, México, 30 de noviembre de 1979.

cómico" *Vals infortunato*, referido al enfrentamiento de la danza clásica y la contemporánea, utilizando tenis y zapatillas representativamente, y *Undos tercios*, surgida de la combinación de técnica clásica y jazz.[590]

**2. Danza Libre Universitaria, espacio abierto**

A pesar de su trabajo en el Taller Coreográfico de la Universidad como bailarinas y coreógrafas, e incluso como asistente de dirección, Cristina Gallegos, Aurora Agüeria y Cora Flores se plantearon la necesidad de crear su propio grupo. Luego de hablar con Gloria Contreras y manteniéndose en las dos compañías, fundaron Danza Libre Universitaria (DLU), que debutó el 22 de noviembre de 1979 con la coordinación general de Gallegos.

El surgimiento fue sorpresivo en su momento, porque se trataba de las tres integrantes de mayor antigüedad en el Taller, a las que relacionaban de inmediato con éste tanto el público como la prensa. Sin embargo, ello mismo y los intereses del Taller, así como la madurez artística a la que habían llegado las tres bailarinas, les exigían un cambio en sus carreras y la búsqueda de un espacio propio para crear y crecer.

Sus ideas fueron expresadas por Cristina Gallegos, quien afirmó que el grupo "nace con el deseo de crear y una legítima razón: la de ser"; "queremos plenamente ser".[591] En una especie de declaración de principios, DLU manifestó que no pretendía ser un grupo, sino "un foro donde se muestren todas las ideologías de la danza y del arte. No se trata de oponer sino de conciliar; queremos la oportunidad para quienes la esperan, y la enseñanza para quienes la tienen. DLU quiere llegar a crear un ejercicio, una disciplina, una experiencia, algo que permanezca dentro de cada quien como la libertad".[592] En síntesis, sus objetivos eran "crear en y con libertad, mostrar su trabajo y superarlo a través del esfuerzo".[593]

[590] Adriana Malvido, "El grupo de danza Arsaedis da oportunidad a los bailarines de crear sus propias coreografías", *op cit*.
[591] Cristina Gallegos en Luis Bruno Ruiz, "Éxito del nuevo Grupo de Danza Universitaria", en *Excélsior*, México, 1 de diciembre de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[592] "El Grupo Danza Libre Universitaria ofrecerá 4 funciones en el Teatro de la Danza", en *El Heraldo de México*, México, 22 de enero de 1980.
[593] "En el Teatro de la Danza. Cuatro funciones del grupo Danza Libre Universitaria", en *Unomásuno*, México, 21 de enero de 1980.

La ruptura con el Taller y su directora no fue abrupta, pues al menos durante nueve meses Gallegos, Flores y Agüeria trabajaron simultáneamente en aquél y en DLU (hasta agosto de 1980), y aprovecharon (o provocaron) la coyuntura del ingreso de siete nuevas bailarinas al Taller, que así aseguraba el elenco, a pesar de su partida. Sin embargo, es muy posible que sí hayan afectado a la agrupación de Contreras, porque las tres bailarinas conservaron sus plazas universitarias (las perdió el Taller) y recibieron apoyo económico y de instalaciones de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM. Además, ésta (no el Taller, como se dijo en la prensa) becó en diciembre de 1979 a Aurora Agüeria, así como a Manuel Morales, para viajar y estudiar en Nueva York.[594]

La primera función de DLU se llevó a cabo en el Teatro de Arquitectura con *Dueto* (m. Katchaturian) y *Percusiones II* (m. Andrés Bahona, Taubú Baté y Lautaro Barra) de Cristina Gallegos; *Trío* (m. Corelli) de Aurora Agüeria; *Adagio* (m. Samuel Barber, diseños Stamatiades) de Cora Flores; *Prólogo* (m. renacentista, diseños Cora Flores) de Marco Antonio Silva, y la obra estrenada por la CND un año antes, *Suite de jazz* (m. Claude Bolling) de Carlos López. La iluminación estuvo a cargo de Kleómenes Stamatiades; los bailarines fueron Aurora Agüeria, Cora Flores, Cristina Gallegos, Manuel Morales y Marco Antonio Silva[595] (los dos últimos como invitados), así como las integrantes del Ballet de San Ángel Inn, dirigido por Andrea de Granda.

La inclusión de este último grupo y del coreógrafo Carlos López fue el sello de apertura de DLU, que siempre convocó a otros bailarines y creadores. Éstos apoyaban cada programa y le daban versatilidad a las funciones.

Como disculpándose por prestarle atención a DLU (lo que deja entrever que la ruptura fue conflictiva en alguna medida), Luis Bruno Ruiz escribió que "atendiendo solamente a lo que es arte" informaba sobre "el resultado" de su debut. Había constatado que su inicio se daba por el "camino profesional", aunque con "los naturales tropiezos de lo que es un principio que apunta a un futuro de trabajo creativo, usando de la libertad de expresión que tiene todo artista".

[594] Eduardo Camacho, "La final del Concurso Internacional de Danza y Poesía sobre Danza, será el 6 de diciembre", *op. cit.*
[595] Luis Bruno Ruiz, "Se presentará el próximo día 22 el Grupo de Danza Universitaria", en *Excélsior*, México, noviembre de 1979.

Sobre *Prólogo* el cronista opinó que era un dueto (interpretado por Silva y Gallegos) "muy corto, un tanto gracioso que termina con cierto „movimiento cerrado""; *Adagio* era un trío "pleno de sugerencias, muy bien construido", pero "desentonaba un poco" que la bailarina (Gallegos) subiera a los hombros de Silva, "pues nos parece un acto circense"; *Suite de jazz* era una obra "admirablemente estructurada" y con la participación de las "bellas bailarinas" del grupo de Andrea de Granda; *Trío* tendía a "la pluralidad del movimiento" y resultó "un tanto elegante", y las dos obras de Gallegos habían entusiasmado al público, aunque era en *Percusiones II* donde podía apreciarse la "madurez profesional" de su creadora.[596]

Lo que el Taller Coreográfico nunca pudo (entrar en las temporadas del INBA), quizá por la razón que Gloria Contreras dio (la oposición personal de Vázquez Araujo),[597] lo logró Danza Libre Universitaria en enero de 1980. Del 24 al 27 dio cuatro funciones en el Teatro de la Danza en el Ciclo Danza de ese año, nuevamente con *Prólogo*, *Adagio*, *Dueto*, *Trío* y *Percusiones II*, además de *Pas de sept* de Nellie Happee (m. Edward Grieg).[598]

Cristina Gallegos, Aurora Agüeria, Cora Flores, Marco Antonio Silva y Manuel Morales compartieron el foro con el Ballet San Ángel Inn, cuyas integrantes ejecutaron la obra de Happee. Las bailarinas eran Luisa Fernanda Fernández, Margarita Cruz, Marta Bárcenas, Regina Fernández, Margarita Rohde, Carla de la Rosa y Andrea Andraca. Los diseños e iluminación estuvieron a cargo de Kleómenes Stamatiades, y el sonido y grabaciones, de Federico Chas.

En esa ocasión, Luis Bruno Ruiz opinó que las compañías dancísticas de México no eran suficientes, por lo que se requería la creación de otras nuevas que "además de trabajar a base de técnicas universales diferentes, transmitan las corrientes culturales actuales". Por ello el cronista dijo que se había "visto con agrado" la constitución de Danza Libre Universitaria.[599] Consideró que las funciones fueron "sorprendentes" por el profesionalismo demostrado; sobre las obras, que "dieron a notar que tienen una intensa fuerza de futuro,

---

[596] Luis Bruno Ruiz, "Éxito del nuevo Grupo de Danza Universitaria", *op. cit.*
[597] Gloria Contreras en Inés Villasana, "Las autoridades de la UNAM aún no comprenden la necesidad de contar con una escuela de danza", *op. cit.*
[598] "En el Teatro de la Danza. Cuatro funciones del grupo Danza Libre Universitaria", *op. cit.*
[599] Luis Bruno Ruiz, "Actúa hoy el grupo de Danza Universitaria", en *Excélsior*, México, 24 de enero de 1980, pp. 1-B y 5-B.

especialmente *Dueto*". *Prólogo* casi era "una pantomima cinética, finalmente cómica" y sugirió que se corrigiera el final; *Adagio* era una obra "bien construida" que seguía la "gramática de la danza contemporánea pero con el sello muy personal de su creadora"; *Trío* contenía una "combinación de movimientos que siguen una línea perfecta en su desarrollo melódico"; *Percusiones II* "sublimizaba" la danza afro por su "dibujo coreográfico", y la obra de Happee era "bellísima".[600]

Para Patricia Cardona DLU era "prácticamente el Taller Coreográfico" por las tres fundadoras, quienes seguían siendo "bailarinas principales, pero ahora del nuevo grupo escindido del anterior". La compañía tenía a su favor "un sugestivo nombre" y en contra, "todos los retos"; nacía en un contexto en que "la danza avanza velozmente en sus recursos técnicos y se integra a las corrientes extranjeras, asimila de ellas lo que le conviene, desglosa los rasgos universales de los locales y aporta lo que la experiencia ha confirmado como „el punto de vista mexicano" del movimiento". Los retos que se le presentaban a DLU, según Cardona, eran la creación de un público propio, "cuando de por sí es escaso para la danza", y presentarse simultáneamente a grupos profesionales con "un magnífico entrenamiento y que llevan el sello de la inquietud coreográfica dentro del marco experimental".

En contraste con estas últimas afirmaciones, DLU seguía "patrones conocidos y estables del quehacer coreográfico", línea de la que sólo se apartaba *Percusiones II*, que rompía con los parámetros académicos clásico y contemporáneo al ser una "danza afro, sabrosa, dentro de lo posible, cuando este tipo de baile se estiliza". La línea de DLU implicaba plegarse "ante el impulso coreográfico de la actualidad" y mostrar trabajos que el público "ya conoce, lo que inclusive ya le es afín, como son las danzas intimistas, lánguidas y las emociones sublimadas". Ése era el caso de *Adagio* y *Trío*, aunque en la segunda obra, "con recursos dancísticos mucho más limitados".

Cardona opinó que aunque DLU había abandonado las zapatillas de punta, seguía repitiendo "duetos románticos convencionales" similares a "todos los demás". Podían interpretarse con calidad (como *Dueto*), pero el grupo requería una danza "audaz, atrevida e imaginativa en su dinámica para ofrecer algún interés". Aclaró que no proclamaba "la

---

[600] Luis Bruno Ruiz, "Libertad creadora en coreografías del grupo Danza Libre Universitaria", en *Excélsior*, México, febrero de 1980, pp. 1-B y 5-B.

ultravanguardia de la danza mundial", pero le parecía fundamental que el ser humano contemporáneo se reconociera en el "discurso dancístico" y que los diferentes estilos se armonizaran con "las necesidades del espectador de hoy", que debían ser las mismas del creador, "porque compartimos, supuestamente, el mismo tiempo histórico".

Otra crítica de Cardona se dirigió a los bailarines Morales y Silva, quienes tenían "largo camino que andar" para convertirse en integrantes de un grupo profesional. *Prólogo*, de Silva, requería mayor limpieza en su línea y diseño coreográfico para "explorar caminos interesantes para la danza".[601]

Alberto Dallal escribió que Danza Libre había heredado algunos recursos "fáciles y actitudes" del Taller Coreográfico, como "llenar un programa con canciones en vivo", si bien sus tres coreógrafas principales "incursionan con mayor holgura en el experimento". A su favor tenían la colaboración de otros creadores y bailarines, que enriquecían su programa.[602]

En marzo de 1980 DLU se presentó en diversas escuelas y facultades de la UNAM.[603] Después de que Cristina Gallegos declaró que su grupo intentaba relacionarse e intercambiar con todos los coreógrafos y bailarines, abrió funciones el 3, 10, 17, 24 y 31 de mayo en el Teatro Flores Magón, con Hugo Romero como invitado. Romero era un bailarín mexicano de danza contemporánea que había triunfado en Europa y se encontraba en México en ese momento; presentó con DLU su solo *Entre la imagen y la palabra*.

Los estrenos fueron *Desesperación* (o *Desesperado*, m. Rachmaninov) de Gallegos, también autora del poema y los diseños, y *Tiempo de espera* (m. Marcello, poema Miguel Araiza) de Aurora Agüeria. Las reposiciones fueron *Kanon a tres* de Cora Flores con el bailarín huésped Julio Martínez, *Prólogo* y *Percusiones II*.[604]

Las funciones en el Teatro Flores Magón continuaron en junio de 1980, cuando DLU tuvo como invitada a la compañía de Raúl Flores Canelo, con su hermosa obra *Jaculatoria*. Estrenaron *Tres mujeres y una canción de amor* de Cristina Gallegos (m.

601 Patricia Cardona, "El grupo Danza Libre Universitaria hace a un lado las zapatillas de punta „convencionalmente"", en *Unomásuno*, México, 27 de enero de 1980.
602 Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit*., p. 202.
603 Luis Bruno Ruiz, "Mientras danzan, en el cuerpo de los bailarines puede „mirarse la música"", en *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1980, pp. 1-B y 7-B.
604 Luis Bruno Ruiz, "Busca el grupo Danza Libre, comunicación con todos los coreógrafos", en *Excélsior*, México, 28 de abril de 1980.

popular latinoamericana) y *Evocación* de Cora Flores (m. Alan Stivel, diseños Stamatiades), y repusieron *Percusiones II*.[605]

El 23 de julio el grupo bailó en el Teatro de la Ciudad; Marisela Acosta, del Ballet Teatro del Espacio, actuó en *Solo* de Gallegos, obra que según Luis Bruno Ruiz tenía "un nuevo romanticismo dancístico, que creemos se había ocultado en las fronteras de la técnica contemporánea". Cora Flores y Marco Antonio Silva bailaron *Zapata*, y se repusieron *Tres mujeres y una canción de amor*, *Evocación*, *Tiempo de espera*, *Dueto* y *Percusiones II*, todas con diseños de iluminación de Stamatiades.[606]

Cristina Gallegos definió su interés como coreógrafa: no era trabajar en una sola línea, sino fusionar danza clásica, contemporánea, jazz, rock y afro. Tampoco quería dirigirse a un solo tipo de público, pero sí darle a éste obras accesibles; de nuevo invitó a todas las compañías y artistas de la danza, música y plástica a trabajar con DLU. En julio el grupo tuvo como bailarín huésped al ecuatoriano Kleber Viera, y presentó *Zapata, Percusiones II*, *Tres mujeres y una canción de amor* y *Evocación*.[607]

Del 28 al 31 de agosto DLU regresó al Ciclo Danza „80 en el Teatro de la Danza con obras de Gallegos, Agüeria, Flores y Silva, con los cinco bailarines fundadores, además de Cecilia Múzquiz y Kleber Viera.[608]

En octubre DLU decidió participar en el Premio Nacional de la Danza, convocado un mes antes por la Dirección de Difusión Cultural de la UAM y el FONAPAS. Cristina Gallegos explicó que era su obligación apoyar ese tipo de concursos, ya que éstos a su vez apoyaban la promoción de la danza. Como grupo de reciente creación, "lo hacemos para tratar de esforzarnos en el aprendizaje de la técnica coreográfica de una manera positiva. Además, con ello demostraremos a las autoridades universitarias y a la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y a Gerardo Estrada (su titular) que el apoyo que nos han dado rinde frutos en bien de este arte".[609] Y así fue, porque la ganadora del Premio fue precisamente Cristina Gallegos, con la obra *Si al menos* (m. Mahler), lo que le valió un

---

[605] "Danza Libre Universitaria", en *Excélsior*, México, 6 de junio de 1980.
[606] Luis Bruno Ruiz, "Se presentará el Grupo Universitario", en *Excélsior*, México, 22 de julio de 1980.
[607] Adriana Malvido, "Fusión de la danza clásica, moderna, jazz, rock y afro, finalidad de Danza Libre Universitaria", en *Unomásuno*, México, 25 de julio de 1980.
[608] "Nueva temporada de la Compañía Danza Libre Universitaria", en *Excélsior*, México, 26 de agosto de 1980.
[609] Luis Bruno Ruiz, "El Grupo Danza Libre Universitaria entra en un concurso de coreografía", en *Excélsior*, México, 4 de octubre de 1980.

importante reconocimiento como creadora y parte de DLU. Ese mismo año, Gallegos también fue premiada por la Unión de Cronistas de Teatro y Música por sus coreografías de 1979.[610]

Para cerrar el año, el grupo regresó al Teatro de la Danza del 27 al 30 de noviembre, y al mes siguiente participó en el Coloquio de Danza Contemporánea organizado por el IMSS. En ambos foros actuaron los nuevos elementos Javier Garrido y Amador Rosas, miembros de un conjunto de jóvenes que se habían acercado al trabajo de DLU y constituían su grupo de principiantes.[611] Éste, con un año de trabajo y 18 obras en repertorio, se preparaba para la nueva década, en la que participaría activamente del nuevo movimiento dancístico que modificaría las propuestas artísticas y la correlación de fuerzas del campo de ese arte.

[610] Luis Bruno Ruiz, "Cristina Gallegos ganó el Premio Nacional de Danza", en *Excélsior*, México, 28 de noviembre de 1980.
[611] Luis Bruno Ruiz, "Danza Libre Universitaria desde el 27", en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1980.

**VIII. Danza clásica internacional**

La danza clásica internacional recibió un fuerte impulso de 1977 a 1980; México fue visitado por compañías y solistas del mundo de gran fama y de la más alta calidad artística.

En julio de 1977 llegó la primera compañía internacional de danza clásica al PBA, Les Grands Ballets Canadiens, con las obras *Concerto barroco* (c. Balanchine, m. Bach); *Carmina Burana* (c. Fernand Nault, m. Carl Orff, esc. Robert Prévost, vest. François Barbeau, iluminac. Nicholas Cernovitch); *Tam ti delam* (c. Brian Macdonald, m. Gilles Vigneault, orquestación y arreglos Edmund Assaly, vest. François Laplante, iluminac. Cernovitch); *Firebird* (c. Maurice Béjart, m. Stravinsky, vest. Roger Bernard y Joel Roustan); *Jeu de cartes* (c. Macdonald, m. Stravinsky, vest. Barbeau, iluminac. Cernovitch); *Lines and Points* (c. Brudon Paige y Macdonald, m. Pierre Mercure); *Variation diabelli* (c. Macdonald, m. Beethoven, vest. Prévost, iluminac. Cernovitch, asistente de c. Pascal Vincent), y *Allegro brillante* (c. Balanchine, m. Tchaikovski, vest. Nicole Martinet).

La fundadora y directora de la compañía era Ludmila Chiriaeff; el encargado de la dirección artística, Brian Macdonald; de la dirección general, Colin McIntyre; el coreógrafo residente, Fernand Nault; maestra, Linda Stearns; dirección de ensayos y asistente de producción, Daniel Jackson.[612]

Eloísa R. de Baqueiro escribió sobre el lleno total del PBA en el estreno de la compañía canadiense. Consideró que *Concierto* (*Allegro*) *brillante* mostraba una “forma pura del ballet de puntas, liberándolo del falso romanticismo en favor del lucimiento técnico y precisión física”. *Líneas y puntos* era acrobática, en tanto que *Juego de cartas* era una obra “mímica, divertida y sugerente, basada en las cartas de la baraja”, y *El pájaro de fuego* había “desvirtuado” el cuento ruso original, que perdió su “efecto fantástico”.[613]

Para Ricardo Rondón la presentación de esta compañía fue “uno de los acontecimientos musicales más relevantes de este año”, pues reunía “juventud, entusiasmo, soberbia técnica y proyección de la creatividad”. *Concerto barroco* le pareció “un matrimonio perfecto entre la danza y la música”, con un sobresaliente “talento del célebre coreógrafo para adaptarse brillantemente a la inspiración melódica”, además de que la

612 Programa de mano de Les Grands Ballets Canadiens, PBA, México, 11, 15 y 16 de julio de 1977.
613 Eloísa R. de Baqueiro, “Ópera, conciertos, ballet. Les Grands Ballets Canadiens”, en *El Nacional*, México, 20 de julio de 1977.

interpretación fue "impecable" y alcanzó "la primera ovación de la noche". En *Tam ti delam* se exhibió "la inmensa calidad creativa" del coreógrafo y los bailarines estuvieron "sensacionales", lo que arrancó interminables aplausos, que llevaron a un *encore*. *Carmina Burana* era una "obra maestra" de gran originalidad y la interpretación fue "magistral", así como el montaje escénico y los "espléndidos" vestuarios, de modo que la obra era "uno de los ballets más impresionantes que hemos visto en muchos años".

Según Rondón, en el segundo programa la compañía canadiense mostró su "versatilidad en un repertorio audaz y diferente": *Lines and Points* era "un ballet de cualidades geométricas" con una "interpretación soberbia"; en *Jeu de cartes* el coreógrafo "humorístico y hasta sarcástico" se acopló a la música, aunque la obra dejó "un sabor indiferente a pesar de ser de amable confección"; *El pájaro de fuego* fue "la sorpresa de la noche" pues no se asemejaba a la obra de Fokine, en cuyo lugar Béjart puso a seres atormentados viviendo en una especie de campo de concentración, y *Allegro brillante* utilizaba "movimientos clásicos puros que se cruzan con formas movibles de gran belleza".[614]

En septiembre de 1977 el Ballet Clásico Ruso de Riga presentó en el Auditorio Nacional *El Corsario*, *La bella durmiente del bosque* y *Divertissements*, con dos funciones el día 17; y *El lago de los cisnes* en cuatro actos (c. Petipa, Ivanov y Elena Tangijeva Birzniece, esc. y vest. Edgards Vardunis) el día 18, además de otras funciones del 19 al 21. Después la compañía actuó en el PBA, los días 25 y 27, con *Las sílfides*; *Esmeralda* (c. Aleksander Lemberg, m. Pugni y Drigo); *La brisa* (c. Yanin Pankrat, m. Imanta Kalninia, vest. Merkmani); *Vals melancólico* (c. Tangijeva Birzniece, m. Emil Darzins, vest. Goge); *Carmen* (c. Lemberg, m. Bizet y Schedrin), y *El lago de los cisnes*.

El director artístico de la compañía rusa era Aleksander Lemberg; la maestra, Irene Strode; los maestros repetidores, Velta Vitsinia y Vladimir Tsukanov; los solistas, Zita Erss, Lora Lubchenko, Larisa Tuisova, Inara Abele, Martha Bilalova, Lita Beiris, Genadi Gorbaney, Moris Tsers, Aleksander Kolbin, Yanis Bivinsh, Vladimir Lukianov, Maris Koristin, Valery Sebastianov; el cuerpo de ballet, Bazils Bajars, Gunta Balinia, Regina Bogova, Mara Boyars, Modris Cers, Ausma Dragone, Alexandra Firsova, Seguet Giujov,

---

[614] Ricardo Rondón, "Acontecimiento relevante. Les Grands Ballets Canadiens", en *Danza*, año 1, núm. 4, México, agosto de 1977, pp. 3-5.

Arturs Jimelreijs, Digna Kairisa, Vasily Kontcharenko, Ilse Lasdinia, Arnis Miajailovs, Igor Morozov, Tatiana Repina, Ligila Simsone, Gunta Straume, Aina Strode, Valeri Vikanov, Tamara Yakovleva, Sarmite Yarke y Viesturs Yansons.[615]

En octubre visitó México otro grupo canadiense, Les Ballets Jazz, que sólo dio una función en el PBA, el día 18. Bajo la dirección general de Genevieve Salbaing y la artística de Eva von Gencsy, presentó *Warm Up* (c. Gencsy); *Homenaje a Duke* (c. Richard Jones, m. Duke Ellington); *Diary* (c. Lyn Taylor, m. Judith Lander); *Gershwin's Son Book* (c. Norbert Vesak, m. Gershwin), y *Up There Souls Danced Undressed Together* (c. Gencsy, m. Paul Duplessis y Dido). Los bailarines eran Mario Bertrand, Richard Bouchard, Nathalie Breuer, Pillip Cole, Dimitri Costomiris, Olesia Cyncar, Heather Farquharson, Carole Grange, Donaleen Hindley, Armando Jorge, Louis-Andre Paquette, David Macmurray Smith, Patricia Strauss, Nicole Vachon y la aprendiz Louise Kralka; el maestro era Armando Jorge; la repetidora, Nicole Vachon; el director técnico, Peter Cote; el director de escena, Pierre Page.[616]

En mayo de 1978 se presentó por primera vez en México Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, en el Teatro de la Ciudad. El repertorio que ofreció esta compañía, cuya sede estaba en Nueva York, incluyó *El lago de los cisnes* (puesta en escena Trutti Gasparinetti según Ivanov, esc. Clio Young, vest. Natch Taylor); *Phaedra-Monotonous 1148* (c. Shawn Avrea, m. un amigo de Sheldon Soffer, vest. Taylor, utilería Lo Fat Diet); *Yes, Virginia otro ballet con piano* (c. Peter Anastos, m. Chopin, vest. Taylor); *Cheopsiana* (c. Anastos, m. Alexandre Lugini y Léo Delibes, esc. Chas B. Slackman, vest. Jean-Pierre Dorleac); *Giselle* (puesta en escena Yelena Tchernychova, c. adicional Peter Anastos, esc. Edward Gorey, vest. Taylor); *Pájaro azul* (puesta en escena Betteann Terrell según Petipa, vest. Taylor); *Una noche en París* (c. Avrea, m. Ray Noble, vest. Elsie Rodríguez); *La muerte del cisne* (puesta en escena Betteann Terrell, vest. Irini Fedotowa); *Las sílfides* (c. Alexander Minz según Fokine, vest. Taylor según Benois); *Don Quijote* (c. Anastos, esc. Robert Gouge, vest. Taylor); *La libélula* (c. Anastos, m. Joseph Lincke, vest. Taylor, iluminac. George Gracey); *Go for Barroco* (c. Anastos, m. Bach, vest. Taylor); *La fille du Pharaon* (c. Petipa), y *Cleopatre (Une nuit d'Egypte*, c. Fokine).

---

615 *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, p. 600.
616 *Ibid.*, p. 601.

Los bailarines eran Peter Anastos, como Olga Tchikaboumskaya; Natch Taylor, como Alexis Lermontov y Suzina La Fuzziovitch; Leland Walsh, como Ida Neversayneva; Michael McKinley, como Margaret Lowin-Octeyn y William Vanilla; Shawn Avrea, como Eugenia Repelskii; William Zamora, como Zamarina Zamarkova; William Toth, como Vera Namethatunova; Sanson Candelaria, como Tamara Boumdiyeva; Paul Holechek, como Nadia Dowmiafeyva, y Keith Glancy, como Natalia Zlotmachinskaya. Los directores artísticos eran Peter Anastos y Natch Taylor; dirección general de Eugene McDougle; *réggiseur*, Betteann Terrell; gurú de estilo, Marius Petipa.[617]

Este grupo fue formado en septiembre de 1974 por un equipo "con infinito amor por el arte y respeto por los creadores", que decidió satirizar al ballet, sus estilos y convenciones con los propósitos de "descubrir todo el humor que se oculta en las tradiciones coreográficas", de enfatizar "lo absurdo de algunas realizaciones escenográficas" y de hacer desaparecer "con un cisne de maquillaje esa línea sutil que en un escenario trata de separar lo sublime de lo ridículo". En sus inicios Les Ballets Trockadero estuvo formado también por mujeres, pero optaron por reducir el elenco sólo a varones, quienes representaban papeles masculinos y femeninos (con zapatillas de punta incluidas),[618] y destacaban con ello la sátira (y calidad) que los hizo tan famosos en el mundo en muy corto tiempo.

Para José Enrique Gorlero, el grupo contaba con la "frescura original" de las coreografías de Anastos y tenía "la capacidad de seguir tomando en serio esta disciplina, pero otorgándole a su vez un fresco aliento chispeante"; su danza "respira y transmite señales", y sus integrantes "divierten, entusiasman y deleitan a su público", que los aplaudió complacido.[619]

En mayo, como extensión del Festival Internacional Cervantino de 1978, se presentó en la ciudad de México el Ballet de la Ópera de Armenia de la URSS.

Al siguiente mes, con sólo una función, el 12 de junio, en el Teatro de la Ciudad actuaron las Estrellas del Ballet Real de Dinamarca, que visitaban el país por primera vez.

---

[617] Programa de mano de Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, Teatro de la Ciudad, México, 3 a 7 de mayo de 1978.

[618] Programa de mano de Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, Teatro de la Ciudad, México, 28 a 31 de mayo y 1, 4 a 8 de junio de 1980.

[619] José Enrique Gorlero, "Los Trockadero descartan la seriedad como único camino para el baile", en *El Día*, México, 6 de mayo de 1978.

Su repertorio fueron tres obras de August Bournonville: *El conservatorio* (1849, m. Holger), *Pas de six* y *Tarantella de Napoli* (1842, m. Helsted y Paulli) y el *pas de deux* de *Festival de las flores* (1858, m. Helsted y Paulli), además de *Septeto extra* de Hans van Manen.[620] El grupo estaba formado por cuatro parejas: los bailarines Ib Andersen, Bjarne Hecht, Niels Kehlet y Arne Villumsen, y las bailarinas Anne Marie Dybdal, Dinna Bjorn, Eva Kloborg y Lise Stripp.[621]

De acuerdo con Manuel Blanco, la presentación de este grupo fue opacada por la publicidad dada al Festival Internacional de Danza 1978, que en esos momentos se realizaba en el PBA. Ese grupo danés debía haber tenido un público mucho más amplio y no reducirse a una sola función casi privada en la ciudad (aunque actuó en otras del país). Las Estrellas fueron contratadas por la Asociación Musical Daniel, "que es por supuesto una empresa que se maneja privadamente aunque reciba fondos que deberían ser de utilidad pública".[622]

En 1979, otra vez gracias al FIC, llegó a la ciudad de México una compañía de danza clásica prestigiada en el mundo, el Robert Joffrey Ballet, que viajó desde Guanajuato para presentarse en el PBA, con auspicio del FONAPAS, el INBA, el DDF y la UNAM, el 10 y 11 de mayo. El repertorio que bailó incluyó *Suite Saint-Saëns* (c. Gerald Arpino, m. Saint-Saëns, arreglos Elliot Kaplan, vest. Christine Gianinni, iluminac. Thomas Skelton); *Monotons II* (c. Frederick Ashton, m. Erik Satie, orquestación Debussy y Roland Manuel, iluminac. Jennifer Tipton), y *El espíritu del aire* (c. Arpino, m. Adolph Adam, vest. Gianinni). Además, las famosas reposiciones de obras fundamentales de la danza internacional que habían tenido gran éxito en el FIC, *La mesa verde* (c. Kurt Jooss, montaje Anna Markard, m. Frédéric Cohen, esc. y vest. Hein Heckroth, máscaras Hermann Markard, iluminac. Skelton); *Rodeo* (c. Agnes de Mille, montaje Vernon Lusby, m. Aaron Copland, esc. Oliver Smith, vest. Kermit Love, iluminac. Skelton), y *La pavana del Moro* (c. José Limón, m. Henry Purcell, arreglo Simon Sadoff, vest. Pauline Lawrence, iluminac. Skelton).

---

620 José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 12 de junio de 1978.
621 Programa de mano de Estrellas del Ballet Real de Dinamarca, Teatro de la Ciudad, México, 12 de junio de 1978.
622 Manuel Blanco, "La danza, obligado contraste", *op. cit.*

La dirección artística de la compañía recaía en Robert Joffrey; el director asociado era Gerald Arpino, y los principales bailarines, Cynthia Anderson, Cameron Basden, Úrsula Burke, Elizabeth Corbert, Donna Cowen, Starr Danias, Amy Danis, Ann Marie de Angelo, Susan Frazer, Charlene Gehm, Lynn Glauber, Jan Hanniford, Lisa Headley, Denise Jackson, Krystyna Kurkowki, Patricia Miller, Beatriz Rodríguez, Trinette Singleton, Lisa Slagle, Susan Stewart, Carole Valleskey, Bonnie Wyckoff, Darrel Barnett, Michael Bjerkness, Laurence Blake, Gary Chryst, Carl Corry, Glenn Dufford, Robert Estner, Mark Boldweber, John Grensback, Jarel Hilding, Christian Holder, Gregory Huffman, Philip Jerry, Gregory King, Andrew Levinson, Dennis Poole, Wesley Robinson, Paul Shoemaker, William Starret, Russel Sutzbach, Burton Taylor, Mark Tarese y Gleen White.[623]

En junio y agosto de 1979 llegaron al PBA otras de las grandes compañías internacionales. El Ballet del Siglo XX, que después de once años regresaba a México, con funciones del 5 al 9 de junio dentro de la Temporada Internacional de Danza Contemporánea, y The Royal Ballet of Covent Garden del 2 al 5 de agosto, dentro de las Jornadas Culturales Anglo Mexicanas. Los patrocinadores de estas últimas fueron Carmen Romano y el Príncipe Carlos de Inglaterra, y los auspicios, del INBA, el FONAPAS y el Consejo Británico. Las Jornadas comprendieron un ciclo de cine, conciertos de la Orquesta Sinfónica de Londres, la presentación de *Ricardo III* por la Compañía Nacional de Teatro dirigida por Clifford Williams y la exposición del pintor del siglo XIX William Turner, además del Royal Ballet.

Éste presentó en su primer programa el ballet en tres actos y trece escenas *Romeo y Julieta* (c. Kenneth MacMillan, m. Sergei Prokofiev, vest. Nicholas Georgiadis), y en el segundo, *Birthday Offering* (c. Federick Ashton, m. Alexander Glazunov, vest. Andre Levasseur); *A Month in the Country* (c. Ashton, m. Chopin, vest. Julia Trevelyan); *Elite Syncopations* (c. MacMillan, m. Scott Joplin y otros, vest. Ian Spurling).[624]

La compañía tuvo un "éxito rotundo" en su debut, en el cual estuvieron presentes Carmen Romano y todo el cuerpo diplomático en México, además del ministro británico Norman St. John-Steva y el embajador inglés en nuestro país.[625] Al concluir 1979, José Antonio Fernández eligió al Royal Ballet y su *Romeo y Julieta* como lo mejor del año en

[623] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 617-618.
[624] Programa de mano de The Royal Ballet of Covent Garden, PBA, México, 2 a 5 de agosto de 1979.
[625] "Éxito del Royal Ballet en su debut en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 4 de agosto de 1979.

danza. Continuó su lista con la CND y sus *Giselle* y *La bella durmiente del bosque*, en especial cuando la última fue ejecutada por Susana Benavides; el tercer puesto lo compartían el Joffrey Ballet (con *La mesa verde* y *Rodeo*) y la única compañía de danza contemporánea incluida por el cronista, la de Louis Falco; por último, el Ballet del Siglo XX (con *La consagración de la primavera* y *El pájaro de fuego*).[626]

En 1980 el Teatro de la Ciudad sirvió de foro para el Ballet Nacional de Canadá, que viajó para participar en el FIC. En el DF bailó el 30 de abril y 1 de mayo su versión de *Giselle*, con Nadia Potts y Verónica Tennant como protagonistas, además de Clinton Rothwell como Albrecht y Hazaros Surmeyan como Hilarión. Aunque la compañía y el cuerpo de baile eran "de primera", la dirección orquestal de John Goss resultó "somnífera", según un cronista.[627]

También procedente del FIC de 1980, el Ballet Nacional de Cuba actuó en el PBA los días 8 y 9, y en el Teatro de la Ciudad, 11 y 12 de mayo, aunque sin Alicia Alonso, pues había caído enferma y sólo pudo presenciar las funciones de su compañía, luego de sus triunfales funciones en la "superproducción" del VIII FIC, *La era romántica*. El repertorio incluyó *Las sílfides* (diseños Salvador Fernández); *Bodas de sangre* (c. Antonio Gades, m. Emilio Diego, libreto Alfredo Molina sobre original de Federico García Lorca, esc. y vest. Francisco Nieva y Julio Castaño, iluminac. Gades); *Pas de trois* (c. Alberto Méndez, m. Manuel Mauri, diseños Fernández); *pas de deux* del segundo acto de *El lago de los cisnes*, y *Rara avis* (c. Méndez, m. Haendel y Marcello, diseños Fernández).[628]

Según Patricia Cardona, *Rara avis* formaba parte del nuevo repertorio que la compañía cubana construía en esos momentos, el cual demostraba que contaba con coreógrafos que lograban "la originalidad, misterio y asombro que encierra todo hallazgo en el arte". Esa compañía había superado la etapa de demostrar que "el bailarín latinoamericano puede perfectamente dominar y superar interpretativamente obras tradicionales" y rompía con lo establecido para "revolucionar el ballet clásico y rescatarle su trascendencia frente a las demás artes". En *Bodas de sangre*, Gades "academiza el flamenco, lo fusiona con el elemento dramático-teatral, lo balletiza, al mismo tiempo que

[626] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 3 de enero de 1980.
[627] Ricardo Rondón, "*Novedades* en el mundo de la música", en *Novedades*, México, 6 de mayo de 1980.
[628] Angelina Camargo, "Alicia Alonso suspende sus actuaciones en México, por enfermedad", en *Excélsior*, México, 9 de mayo de 1980.

conserva su espíritu popular"; sin embargo, el uso de gestos era excesivo. Los bailarines destacados en esa obra fueron Hilda Riveros, Loipa Araujo, Clara Carranco, José Zamorano y Francisco Salgado.

En *Pas de trois*, señaló Cardona, el coreógrafo creó una parodia "muy bien lograda" sobre las *ballerinas* estrellas y sus minimizados *partenaires*, pero los bailarines Aurora Bosch, Mirta Plá y Andrés Williams no lucieron "a la altura de su talento".[629]

Dos años después de su primera visita a México, Les Ballets Trockadero de Monte Carlo regresó a dar catorce funciones en el Teatro de la Ciudad, del 28 al 31 de mayo y los días 1 y 4 a 8 de junio de 1980. En esa ocasión presentaron, entre otras, *Las sílfides*; *Aguas primaverales*; *Bodas de Raymonda*; *El lago de los cisnes*; *Yes, Virginia*; *Go for Barroco*; *La muerte del cisne*; *Pas de quatre* (puesta en escena Trutti Gasparinetti, vest. Natch Taylor); y los *pas de deux* de *Don Quijote* y *El Corsario* (puesta en escena Betteanne Terrell según Petipa, vest. Taylor).

Los bailarines eran Sansón Candelaria, como Tamara Boumdiyeva y Jacques d"Aniels; Tory Dobrin, como Margeaux Mundeyn y Vladimir Legupski; Roy Fialkow, como Helen Highwaters; Aras Ames, como Colette Adae y Yuri Smirnov; Lon Hurts, como Doris Vidanya e Igor Slowponkin; Lance Marcone, como Ludmila Beaulemova y Diitri Legupski; Michael McKinley, como Tatiana Youbetyabootskaya e Igor Teupleze; Shannon Robbins, como Anastasia Romanoff y Lavrenti "Biff" Stroganoff; Natch Taylor, como Suzina LaFuzziovitch y Alexis Ivanovitch Lermontov; James Voisine, como Ida Neversayneva, y William Zamora, como Zamarina Zamarkova. La dirección general era de Eugene McDougle; director artístico, Natch Taylor; director artístico asociado y *régisseur*, Betteanne Terrell.[630]

En palabras de Taylor, la compañía extraía humor del ballet y la vida; para Fernando Belmont, presentaba con éxito su propuesta, debido a la mezcla de ballet y risa que la caracterizaba y al alto profesionalismo de sus bailarines.[631]

---

[629] Patricia Cardona, "El Ballet Nacional de Cuba, plataforma del nuevo sentido de la danza clásica en América Latina hoy", en *Unomásuno*, México, 11 de mayo de 1980.
[630] Programa de mano de Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, Teatro de la Ciudad, México, 28 a 31 de mayo y 1, 4 a 8 de junio de 1980.
[631] Fernando Belmont, "Éxito del Ballet Trockadero de Monte Carlo", en *Unomásuno*, México, 30 de mayo de 1980, p. 20.

En 1980, cuando el Ballet del Teatro de Bellas Artes estaba concentrado en la creación y montaje de nuevas obras, dentro de la II Temporada de Ópera Ballet actuó una compañía extranjera, el Ballet de San Francisco, dirigido por Lew Christensen y Michael Smuin, y formado por 45 bailarines. El 25, 26, 28 y 30 de junio presentaron en el PBA cuatro programas con las obras *Symphony* (c. Christensen, m. Luigi Boccherini); *Quattro a Verdi* (c. Smuin, m. Verdi, vest. Sandra Woodall); *Nothin' Doin' Bar* (c. Christensen, m. Darius Milhaud, esc. Tom John, vest. Betsy Jones); *Mozart's C Minor Mass* (c. Smuin, m. Mozart, esc. y vest. Marcos Paredes); *Canti* (c. John McFall, m. Henri Lazarof, vest. Kenneth Sharp); *Duettino* (c. Smuin, m. Verdi, vest. Woodall); *Scarlatti Portfolio* (c. Christensen, m. Domenico Scarlatti, arreglos y orquestación Benjamín Lees, esc. Cal Anderson, vest. Woodall); *Introduction & Allegro* (c. Tomm Ruud, m. Sir Edward Elgar, vest. Woodall); *Psalms* (c. Robert Gladstein, m. Leonard Bernstein, vest. Woodall); *The Tempest* (c. Smuin, m. Paul Seiko Chihara), y *Symphony in C* (c. Balanchine, m. George Bizet, vest. Woodall). La iluminación de todas las obras era de Sara Linnie Slocum; la Orquesta del Teatro de Bellas Artes fue dirigida por Jean Louis Le Roux y Denis de Coteau.[632]

La compañía recibió críticas negativas, como la de Maricarmen López, para quien resultó "tan mal casi" como el BTBA, por lo que consideró que "los vecinos [Estados Unidos] nos mandaron esta ocasión lo peorcito que tienen". Aun si los bailarines tenían "buena técnica", ninguno de ellos podría "funcionar como solista"; las obras parecían "imitaciones de *West Side Story*, pero de puntitas y caricaturas de esa extraordinaria obra de arte que se llama *Cabaret*". La cronista opinó que ejecutando obras de danza clásica los bailarines no se veían desastrosos, pero con las de Michael Smuin, "el [Teatro] Blanquita se nos echó encima. Una pareja ataviada –pero muy mal– al estilo de los veinte llega al Bar-de-no-hacer-nada (*Nothin' Doin' Bar*), se enfrasca con otros bailarines en una rarísima mezcolanza de música al estilo Gershwin y Joplin con malos bailes que incluyen charleston y tap". En síntesis, según la cronista el Ballet de San Francisco fue "un buen soporífero".[633]

---

[632] Programa de mano del Ballet de San Francisco, Segunda Temporada de Ópera/Ballet „80, PBA, México, 25, 26, 28 y 30 de junio de 1980.
[633] Maricarmen López, "De San Francisco al Blanquita", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, junio de 1980.

Así como en 1978 se habían realizado Jornadas Culturales de España y la URSS, y en 1979 de Inglaterra, en septiembre de 1980 el INBA y el FONAPAS unieron sus esfuerzos en unas Jornadas Culturales Holandesas. Un mes antes, Luis Felipe del Valle, director de Relaciones Internacionales del INBA, y Miguel Tirado Razo, representante del FONAPAS, hicieron el anuncio. Tirado recalcó que su institución, "cumpliendo con el deseo de Carmen Romano", impulsaba estos "eventos de la cultura universal", que en 1980 serían vistos por un público más amplio porque se había programado un mayor número de funciones.[634]

Gracias a esas Jornadas, el Nederlands Dans Theater (seguramente luego de las negociaciones establecidas desde el FIC, cuando había sido imposible traerlo a México) y la Orquesta del Concertgebouw se presentaron en el DF y otras ciudades del país.

La compañía dancística dio funciones en el PBA del 4 al 9 de septiembre, las cuales fueron transmitidas por televisión, y en el Teatro Degollado de Guadalajara los días 12 y 13 del mismo mes. En las siete funciones en el PBA ofreció cuatro programas con las obras más importantes de Jiri Kylian, coreógrafo checoslovaco director artístico de la compañía: *Sinfonía de los salmos* (m. Stravinsky), *Danza de ensueño* (m. Berio y folclórica), *Sinfonietta* (m. Leos Janacek), *Noche transfigurada* (m. Schoenberg), *Sinfonía en re* (m. Haydn), *Field Mass* (m. Martinu) y *Misa Glagolskaja* (m. Janacek).[635]

El Nederlands Dans Theater tenía 32 bailarines, entre los que se encontraban Roslyn Anderson, Arlette van Boven, Shane Carroll, Alida Chase, Nils Christie, Patrick Dadey, Glen Eddy, Mats Ek y Chris Jensen; el director administrativo era Carel Birnie y el musical, David Porcelijn.[636] Fue Birnie quien explicó que lo fundamental para su compañía era "la creatividad de las obras" y que hubieran surgido dentro de su grupo de bailarines, pues no estaban interesados en "comprar ballets famosos, sino interpretar obras que correspondan a nuestra época". Con el fin de conservar su "versatilidad", no tenían un

[634] Miguel Tirado Razo en Angelina Camargo, "Vendrán a México el Nederlands Dans Theatre y la Orquesta del Concertgebouw, de Holanda", en *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1980.
[635] "Siete funciones del Nederlands Dans Theatre, desde el 4 en Bellas Artes", en *Unomásuno*, México, 31 de agosto de 1980.
[636] "El Nederlands Dans Theatre ofrecerá 7 funciones en el Teatro de Bellas Artes", en *Novedades*, México, 31 de agosto de 1980.

"cuerpo de ballet típico"; sus bailarines no ocupaban "posiciones estáticas" ni seguían las jerarquías tradicionales de la danza clásica.[637]

Esto último lo confirmó José Antonio Fernández, al comentar que en la compañía holandesa no había estrellas y todos sus integrantes eran bailarines de gran calidad. Para él, la obra de ocho parejas *Sinfonía de los salmos* era "moderna, dinámica, con enorme fuerza expresiva"; en ella era notable la "sincronización perfecta", así como la carencia de "uniformidad", pues los intérpretes nunca bailaban "al unísono, como *Ziegfield Girls*"; el vestuario y escenografía eran "sobrios pero efectivos y de buen gusto", y la iluminación, "adecuada". *Danza de ensueño* se componía de once ballets cortos que se fusionaban con la música, y *Sinfonietta* era una obra de "gran originalidad, pero repetitiva en momentos".[638]

Alberto Dallal escribió una crítica muy positiva sobre la compañía holandesa; afirmó que mostraba "fehacientemente las máximas posibilidades del cuerpo humano en movimiento" y que su coreografía conducía a una "experiencia estética inhabitual" por su diseño y "sorprendente" concepción: "cada milímetro del foro, cada cubo infinitesimal e invisible del espacio escénico, las áreas y los lados más insospechados del escenario han quedado cubiertos con giros, vueltas, cargadas". La "„visión‟ completísima de la danza" que tenía Kylian rompía con los "límites espacio-temporales para un bailarín bien preparado", así como con el peligro y cliché sobre la "supuesta pugna" entre las técnicas clásica y contemporánea.[639]

Los aciertos de ese coreógrafo, según Dallal, eran "su enorme capacidad para crear danzas perfectamente estructuradas cuyo sentido surge a partir de la realización plena, completa de cada uno de los elementos dancísticos". Los bailarines eran importantes para el creador, pues éste se apoyaba en sus habilidades, y utilizaba la música con gran conocimiento y respetándola, incluso, "reinterpretándola". La compañía era una de las experiencias estéticas "más interesantes, avanzadas e importantes de la danza universal", debido a "la seria interrelación entre bailarines bien preparados, un coreógrafo dispuesto y

[637] Angelina Camargo B., "Versatilidad y creatividad, son características vitales del Nederlands Dans Theatre: Carel Birnie", en *Excélsior*, México, 4 de septiembre de 1980, p. 2.
[638] José Antonio Fernández C., "Exitoso debut del Nederlands Dans Theatre", en *Novedades*, México, 5 de septiembre de 1980.
[639] Alberto Dallal, "Kylian y el Nederlands", en *Excélsior*, México, 11 de septiembre de 1980, p. 3.

pertrechado para descubrir los hilos ocultos de la naturaleza y el trabajo arduo, específico en obras profundamente concebidas".[640]

Patricia Cardona opinó que los bailarines holandeses tenían un "impulso energético y continuo" que se convertía en "un vuelo cromático y de liberación", porque "el respiro del movimiento, la inhalación y exhalación de tensiones, ritmos y ondulaciones, forma una totalidad individual con la iluminación y escenografía". Los intérpretes tenían una extraordinaria técnica que permitía la expresión del coreógrafo, cuyo estilo era "mixto" y "mezcla con inteligencia y conocimiento de los géneros la danza clásica con la contemporánea".

*Sinfonía de los salmos* le pareció a Cardona una "obra madura e imponente" plegada a la música, un "audaz producto de la creatividad de Kylian", quien manejaba plenamente el escenario, las dinámicas y los efectos técnicos. El "poema en movimiento" que trascendía por su "pureza y plasticidad" *Danzas de ensueño* utilizaba un lenguaje "más convencional" de la danza clásica, pero recibía un tratamiento que "tiende a un imaginativo lirismo". *Sinfonietta*, un "canto a la vida", presentaba desplazamientos continuos de los intérpretes, asemejando un "vuelo" por la energía desencadenada.[641]

El segundo programa de la compañía holandesa no entusiasmó a Cardona, por su carencia de audacia; sin embargo, reconoció el gran nivel técnico de sus bailarines y la "impecable" estructura de las obras. Sobre el primer punto, Cardona escribió que cuando el ballet se apartaba del Romanticismo y tomaba "una dimensión contemporánea, aunque el resultado no se despegue radicalmente de lo convencional y lo fácilmente reconocible, hay un acercamiento mayor y más intenso entre público y artista". Sobre los aciertos, afirmó que Kylian era "un inteligente y certero" coreógrafo, con una producción amplia y versátil, pues tenía obras con "enfoque formal", otras con "la versión humanista y social de la temática central" y otras más con elementos de "ironía y humor virtuosísticos". La mayor parte de sus creaciones tenía un "efecto visual" que daba la apariencia de "desprendimientos del cuadro plástico total, integrado por la escenografía y la iluminación".

---

[640] Alberto Dallal, "Nederlands Dans Theatre", en *La danza contra la muerte*, *op. cit*., pp. 277-281.
[641] Patricia Cardona, "Vuelo cromático y de liberación con el Ballet Teatro de Holanda en Bellas Artes", en *Unomásuno*, México, 6 de septiembre de 1980, p. 18.

Para Cardona, en *Noche transfigurada* Kylian lograba una expresión profunda y el formalismo de la obra se alimentaba de "gestos y movimientos naturales"; *Sinfonía en re* fue un "intento por ridiculizar el ballet clásico en sus clichés tradicionales", y *Misa del campo* era una "danza masculina, dramática y solemne". El hecho de que el Ballet Teatro holandés estuviera en foros mexicanos, dijo Cardona, impulsaba el fortalecimiento de "la corriente de cambios que actualmente crece en el medio de los bailarines nacionales", y consideró un mérito de Kylian su "novedosa postura hacia la técnica clásica".[642]

En el sexenio del derroche no podía faltar una de las compañías más famosas del siglo, el Ballet Bolshoi, que debutó el 12 de noviembre de 1980 en el PBA (luego de presentarse en Guadalajara) con el ballet en tres actos *Espartaco* (libreto Nikolai Volkov, adaptación Yuri Grigorovich, m. Katchaturian); y la versión completa de *Romeo y Julieta* (c. Grigorovich) los días 13, 16 y 17. Además, el Bolshoi dio dos "conciertos extraordinarios" en el Auditorio Nacional los días 26 y 27, con el segundo acto y el *Pas de trois* de *El lago de los cisnes* (c. Aleksandr Gorsky); el segundo acto de *Espartaco*; *Vals* (c. Fokine, m. Chopin); *Danza gitana* (c. Kosian Goleizovsky, m. Valeri Zelobinsky), y *Grand pas clásico* de *Don Quijote* (c. Gorsky).

La dirección general del Teatro Bolshoi y del Palacio del Kremlin estaba a cargo de Stanislav Liuskin; el coreógrafo principal del Teatro Bolshoi de la URSS era Yuri Grigorovich; el director musical, Algis Ziuraitis; escenógrafo, Simon Virsaladze; director de la compañía de Ballet, Piot Yomutov. La Orquesta del Teatro de Bellas Artes actuó dirigida por Algis Ziuraitis.[643]

A José Barros Sierra le pareció muy acertado que el Bolshoi actuara en las ciudades de México y Guadalajara y que cerrara sus funciones en el Auditorio Nacional, aunque este último era un deficiente teatro que debía tener sólo el nivel de municipal (no de nacional). Defendió la presencia de la compañía rusa frente a "algunas voces discordantes que mal ocultan un chovinismo anticomunista fuera de lugar en el campo del arte, que debemos conservar a toda costa libre de todo „ismo‟".[644]

---

[642] Patricia Cardona, "Precisión técnica pero poca audacia con el Netherlands Dans Theatre", en *Unomásuno*, México, 7 de julio de 1980.
[643] Programas de mano del Ballet Bolshoi, México, PBA, 13, 16 y 17 de noviembre de 1980, y Auditorio Nacional, 26 y 27 de noviembre de 1980.
[644] José Barros Sierra, "Música, ópera, ballet. Invitación a la danza", *op*. *cit*.

Para cerrar el año, el Ballet de Flandes también actuó en noviembre en el Auditorio Nacional, presentando, entre otras, sus *Miniaturas* con 16 danzas cortas. María Idalia afirmó que éstas tenían una "atmósfera repleta de ligereza y de elementos humorísticos y folclóricos", y que dieron la oportunidad a los bailarines de lucir "su excelencia". La compañía flamenca se presentó gracias a Fomento Cultural del Grupo Somex, A. C. y a Mario Ramón Beteta, así como Luis Antonio Chico Pardo, Adolfo Hegewisch Fernández-Castelló, Donaciano Tames Fuentes y María Elena Sicilia de Maryssael.[645]

Además del Ballet Bolshoi y el de Flandes, estuvo en foros mexicanos la Ópera de Pekín; estos espectáculos fueron "grandes experiencias", impactantes por su nivel técnico, que despertaron el interés de un numeroso público.[646]

---

[645] María Idalia, "*Miniaturas*, serie de pequeñas danzas del Ballet de Flandes", en *Excélsior*, México, 20 de noviembre de 1980.
[646] Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., p. 24.

## IX. Danza contemporánea subsidiada

### 1. Ballet Nacional de México, hegemonía

### Apertura y discusión

Desde el inicio de la asesoría cubana a la danza clásica mexicana en 1975, algunos integrantes del Ballet Nacional de México se habían incorporado a las clases de metodología; así enriquecieron su panorama técnico y fortalecieron su formación. En 1977 la apertura de la compañía fue mayor, porque nueve de sus bailarines viajaron a principios del año a Nueva York, como venían haciéndolo desde tiempo atrás, ahora a estudiar diversas técnicas y no exclusivamente Graham. Esto fue posible gracias a cuatro becas ofrecidas por el BFM y tres del BNM, además de que dos elementos lo hicieron por sus propios medios. Eran Miguel Añorve, Antonia Quiroz, Victoria Camero, Juan Caudillo, Jesús Romero, Rosa (Romero) Olivera, Teresa Fabela, Federico Castro y Lidia Romero, quienes estudiaron en las escuelas de Alwin Nikolais, Martha Graham, Viola Farber (discípula de Merce Cunningham) y Louis Falco.[647] Con estos cursos, además de los de ballet impartidos por maestros cubanos y el de Graham que dictó la ex integrante de esa compañía Kazuko Hirabayashi en las instalaciones del BNM, el nivel técnico de los bailarines se robusteció y sus posibilidades expresivas se acrecentaron.

Debido a ello el grupo recibió el reconocimiento de sus colegas, como el de Bodil Genkel, quien señaló que el BNM era digno de "respeto", y el de la propia Martha Graham, quien según Genkel, había invitado a algunos de sus bailarines a integrarse a su compañía cuando estudiaron en Nueva York.[648]

La "confrontación de técnicas", según dijo Guillermina Bravo, implicaba no sólo que los nueve bailarines las hubieran observado, experimentado y analizado, además de hablar con sus creadores en Nueva York, sino una discusión teórica seria. Bravo afirmaba que le habían "temido un poco" a esa discusión porque ninguno de los nueve podía "afirmar aún que conoce el concepto", aunque sí la parte práctica de cada técnica; sin embargo, planeaban empezar ese trabajo a finales del año. La pretensión del BNM, por el

---

[647] "Viaje de estudios del Ballet Nacional", en *Maceua*, México, marzo de 1977, inédito, adjunto al texto "Revista especializada sobre danza" enviado por Patricia Aulestia a Alejandro Alarcón, jefe de Acción Cultural de la Jefatura de Servicios Sociales del DDF, México, 14 de marzo de 1977, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

[648] Bodil Genkel en Patricia Cardona, "25 años en la danza mexicana de Bodil Genkel", en *El Día*, México, 9 de marzo de 1977, p. 19.

momento, era que los nueve bailarines compartieran esos conocimientos con todos los integrantes de la compañía, con el fin de que realizaran sus propias exploraciones, que serían el eje de la futura discusión; más tarde promoverían una confrontación "ilimitada y mediata" con los creadores originales de cada técnica.[649]

La apertura del BNM también conllevó, desde abril de 1977, la reforma de los programas de estudio del Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica de la compañía. El objetivo de ese espacio era integrar una sola técnica, que rescatara todas las estudiadas por los bailarines profesionales. Tanto el BNM como el Seminario seguían fundamentalmente la técnica Graham, pero ya habían iniciado esa integración: con la danza clásica habían adquirido un "mayor trabajo de piernas y pies" y asimilaban "el contraste (dentro de clase) del *allegro* y el *adagio* tradicionales del ballet". De la técnica Nikolais habían tomado su "sentido de espacio" (llamado por su creador "ecológico"), que era mucho más amplio que el de Graham y utilizaba "un distinto modo de moverse en el espacio y un proceso de relajamiento-tensión". Para Bravo, la técnica Falco era la más fuerte de todas las estudiadas (en el nivel de la Graham, aunque opuesta a ésta); sobre la de Cunningham, y a partir de las clases que impartían los bailarines del BNM, opinó que abría un nuevo camino, "que me parece muy serio", aunque todavía no se consolidaba. Finalmente, Bravo le dijo a Alberto Dallal que ella no era la indicada "para hablarte de esto porque yo no soy la que trajo estos modelitos", pero es de sobra conocido que sí era la que acuciosamente analizaba y discutía los elementos de cada "modelito" y alentaba la reflexión individual y colectiva de los integrantes de su compañía.

Aunque Bravo no la mencionaba aquí, otra de las técnicas que se desarrollaban en la compañía en esos momentos era la improvisación, que los bailarines practicaban diaria y concienzudamente.

De todo ese trabajo (cursos de diversas técnicas en Nueva York y de ballet en México, asimilación y reelaboración de sus elementos, discusión teórica) saldría esa técnica integrada, "ni Graham ni Nikolais sino una técnica, digamos, Ballet Nacional, que ya tenga dentro de su panza todas éstas incorporadas" y que sería impartida al Seminario.

---

[649] Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Guillermina Bravo compone un oratorio dancístico con materiales y en memoria de Carlos Pellicer", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura*, VI época, núm. 446, de *El Nacional*, México, 21 de agosto de 1977, p. 1.

Sobre la organización de éste, Bravo explicó que contaban con varios maestros de los niveles de principiantes, intermedios y avanzados, pero carecían de espacio para cumplir la carrera de seis años que había planteado el BNM. Por esa razón Bravo había propuesto en el Consejo Nacional de la Danza la creación de una escuela piloto subvencionada; en 1977 el BNM sólo podía asegurar estudios con una duración de tres semestres.[650]

Toda esa "fase didáctica" del BNM recibió halagos de Luis Bruno Ruiz: al abrir sus puertas a diversas técnicas dancísticas, la compañía encontraría "caminos nuevos en este arte", en cuanto a formación de bailarines y creación coreográfica.[651] Y efectivamente así sucedió; surgieron nuevas propuestas dentro y fuera de la compañía, que enriquecieron la danza contemporánea mexicana.

En cuanto al trabajo de difusión, el 22, 23, 24, 29 y 30 de abril de 1977 el BNM presentó en el Teatro de Ciudad Universitaria un programa didáctico y experimental con el nombre de *Danza-estructura-movimiento*, compuesto por los bloques Coral, Agrupamiento, Numeral e Indeterminado.[652] En las funciones, Raquel Tibol expuso los principios teóricos de cada bloque, según un texto elaborado por Guillermina Bravo, Jaime Blanc y ella misma, para explicar didácticamente a los espectadores los "principios fundamentales de una teoría coreográfica", mientras se presentaban "ejemplos reales" de cada uno.

Para el Bloque Coral, el BNM presentó *Interacción y recomienzo* y *Homenaje a Cervantes* de Bravo; para el de Agrupamiento, *Bagatelas* de Blanc y *Calidoscopio* de Luis Fandiño; para el de Numeral, *Sistema* de Blanc y *Tríptico* y *Acuarimántima* de Federico Castro, y para el Indeterminado, *Operacional I* de Fandiño.

Estas funciones fueron consideradas como un trabajo inédito que permitía explicar al espectador el significado de la danza contemporánea y darle elementos para hacerlo participar del espectáculo; así era "posible borrar esa falsa idea de que no toda clase de público puede apreciar y llegar a entender el arte contemporáneo". Sobre Fandiño, quien ya

[650] *Ibidem*.
[651] Luis Bruno Ruiz, "Fase didáctica de Ballet Nacional", en *Excélsior*, México, 19 de abril de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[652] *Ibidem*.

no era parte del BNM, se afirmó que había dejado "una huella profundísima en el grupo", y sus dos obras incluidas seguían "sobresaliendo por su perfección coreográfica".[653]

Raquel Tibol aclaró que los textos pretendían estimular "el sentido analítico y la percepción crítica por parte de un público enviciado –sobre todo en danza– en una actitud pasivamente receptora". Se explicaban los componentes de una coreografía y el sustento de su significado, así como la construcción de la forma en la danza contemporánea y los elementos de dinámica, espacialidad y duración. Se definían los "bloques de formas" en función de las similitudes que podían encontrarse en los movimientos: coral, cuando "los elementos plurales o singulares se tratan de manera aglutinada" aunque no necesariamente homogénea; agrupamiento, cuando "la forma cerrada no plantea contrapuntos con protagonista alguno" y su forma es "más abstracta"; numeral, refiriéndose a "la suma de individualidades", y "al no estar cerrada, la forma admitía flexibilidad en el diseño y en la interpretación"; e indeterminado, en referencia al proceso de improvisación que podía desarrollar todo bailarín ("coreógrafo en potencia") a partir de la "manipulación de su cuerpo".[654]

Siguiendo con ese material didáctico (prueba del proceso de reflexión y definición por el que atravesaba el grupo), en el programa de mano de mayo de 1977, cuando el BNM tuvo una breve temporada en el Teatro del Bosque, se explicó que la danza contemporánea se caracterizaba por que "construye, estructura, en lugar de „unir" elementos, según la tradición. Empalma y multiplica los significados; se aparta de la representación narrativa directa y la sustituye por una combinatoria de significados". Al estructurar, la danza contemporánea permitía "seleccionar los componentes con ilimitada libertad", conjugar "el refinamiento (o el desvarío bárbaro) de las culturas remotas con las más avanzadas y depuradas técnicas" y "explora, no repite fórmulas".

Las obras presentadas en esa temporada fueron *Interacción y recomienzo*, *Ostinato* (c. Blanc, m. Luciano Berio, poema Vicente Huidobro: "Aquí estoy de pie entre vosotros, se me caen las ansias al vacío, se me caen los gritos a la nada"), *Estudio número 1*. *Danza*

[653] "Temporada del Ballet Nacional de México", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *Novedades*, México, abril de 1977.
[654] Raquel Tibol, *Pasos en la danza*, *op. cit*., pp. 170-173.

*para un muchacho muerto*, *Estudio número 4*. *Lamento por un suceso trágico*, *Acuarimántima* y *Homenaje a Cervantes*.[655]

El 4 de junio de 1977 el BNM dio una función en el PBA "en honor de las nuevas autoridades culturales";[656] estrenó en ese teatro *Tríptico* (después *Trifásico*) de Federico Castro (m. Luciano Berio), con el texto "El tema se refiere al proceso de integración de una personalidad y se expresa a través de un diseño significativo por sí mismo: la manipulación espacial del triángulo". Las reposiciones fueron *Interacción y recomienzo*, *Estudios número 2*. *Danza para un efebo* y *número 4*, *Acuarimántima* y *Homenaje a Cervantes*.

Un mes después, el 6 de julio, el grupo se presentó en el Teatro de la Ciudad y sus funciones se prolongaron hasta los días 19, 20, 22 y 23 de ese mes. Raquel Tibol escribió en el programa de mano que la compañía no acumulaba repertorio, porque creía en "los cambios periódicos de piel, en la renovación constante". Definió a su público, "receptores activos, participantes, que buscan, porque necesitan, lenguajes en proceso, liberados de estereotipos; lenguajes trabajados en la vía del perfeccionamiento de la forma y su significación". El BNM estaba abierto a la "intercomunicación" y aceptaba como "válidas, técnicas y expresiones" de Graham, el Ballet Nacional de Cuba, Cunningham y Nikolais, con el fin de "enriquecer o modular el propio sentido de estilo tanto en coreógrafos como en intérpretes". Debido a ello, en el grupo podían estar presentes "la abstracción, el lirismo, factores dramáticos o simbólicos y sustancias realistas, que se tiñen de evidencias mexicanas en tanto sus componentes asumen una situación de crisis que exaspera la sensibilidad".

Los coreógrafos del BNM, afirmó Tibol, consideraban "el sentido de lo contemporáneo como el rescate de una totalidad", pues les permitía "elaborar estructuras donde el cuerpo del bailarín y el espacio escénico son utilizados con amplitud, libertad y rigor, en función de una eficacia óptica y espiritual" rechazando "lo típico para establecerse con su propia y concreta realidad eminentemente escénica y danzaria".

Los estrenos en el Teatro de la Ciudad fueron *Trifásico* de Federico Castro (se había presentado un mes antes como *Tríptico*); *Fuga a cuatro voces* de Guillermo Serret (m.

---

[655] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Danza Contemporánea, Teatro del Bosque, México, 19 al 22 de mayo de 1977.
[656] Luis Bruno Ruiz, "Función del Ballet de México el sábado 4", en *Excélsior*, México, 3 de junio de 1977, pp. 1-B y 3-B.

Bach, diseños Roberto Real de León), y una de las obras maestras de Guillermina Bravo, *Epicentro* (m. Lukas Foss, diseños López Mancera). Las reposiciones fueron *Juego de pelota*, *Estudio número 3*. *Danza para una bailarina que se convierte en águila* y *Operacional I*.

La coordinación de la compañía estaba a cargo de Guillermina Bravo; los bailarines (en su mayoría varones) eran José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Teresa Favela, José Mata, Rosa Olivera, Miguel Ángel Palmeros (reintegrado luego de los conflictos en Expansión 7), Antonia Quiroz, Lidia Romero, Jesús Romero y Raquel Vázquez; los técnicos, Gabriel Pascal, José Cuervo, Elena Marsans, Guillermo Serret y Jaime Mejía; la representante, Lin Durán; los colaboradores, Guillermo Barclay, Luis Rivero, Emilio Carballido, Guillermo Meza, Mario Lavista, Raquel Tibol y Marta Palau; y su escuela, el Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica.[657]

El 23 de julio el BNM dio una función didáctica en el Teatro de la Ciudad, en la que Tibol dio explicaciones sobre la danza, la coreografía y los bailarines, con fragmentos de *Epicentro*, *Homenaje a Cervantes*, *Calidoscopio*, *Operacional I*, *Bagatelas*, *Sistema*, *Tríptico* y *Acuarimántima*; contaron con la participación del grupo de Jazz Ave, con improvisaciones.[658]

Sobre la temporada en el Teatro de la Ciudad, Patricia Cardona escribió que *Juego de pelota* era "una de las raras ocasiones" en que un tema prehispánico se recreaba sobre "puntos sustanciales, simbólicos y atemporales", y que Guillermina Bravo lograba "universalizar" el tema, alejarlo de "formas folclóricas, ya sea intelectualizadas o limitadas". Le parecía que era "a través de la contemporaneidad que nos llega un tema prehispánico rico en esencias universales y que cabe a los artistas rescatar del archivo histórico y de la falsa reproducción". La recuperación de la dimensión atlética de los jugadores convertía *Juego de pelota* en "un acto vigoroso a la vez que una obra de clara intención en el diseño espacial".

*Estudio número 3* era "otro de los pequeños poemas dancísticos" de Bravo que exaltaban "la potencialidad plástica del cuerpo y sus múltiples posibilidades de

---

[657] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro de la Ciudad, México, 6 de julio de 1977.
[658] "Danza narrada", en *El Día*, México, 22 de julio de 1977, p. 20.

transformación". Para Cardona, Luis Fandiño se había "posesionado" de ese papel "con una honestidad impresionante; lo encarnó, y en efecto, veíamos a un hombre, con su musculatura (hábilmente contorneada por el juego de luces) y sus miembros convertirse mágicamente en ave". Desde la salida de Fandiño del BNM, la intérprete era Victoria Camero, "una de las mejores bailarinas del país" por su técnica y precisión, pero sólo había logrado "una concatenación de pasos, desligados entre sí", que no cumplían la metamorfosis. Cardona sugirió que un varón ejecutara la obra, pues requería fuerza, "dimensión del músculo y contorno del cuerpo masculino", y además, que tuviera "mayor proyección mágica", ya que Camero estaba hecha para "papeles geométricos, lineales y hasta distantes".

En *Trifásico* Cardona reconoció "la capacidad racional, lógica y precisa" de Federico Castro como coreógrafo; el tema abstracto de la obra desarrollaba diversas posibilidades del diseño triangular y contaba con las destacadas actuaciones de Miguel Ángel Añorve, Rosa Olivera y Antonia Quiroz. *Fuga a cuatro voces* también tenía "un diseño limpio" siguiendo la fuga de Bach; era un "divertimiento, agradable de percibir y apto para relajar al espectador en un programa de tanta variedad temática y temperamental como es el del BNM".

Sobre la obra que la compañía conservaba de Fandiño, *Operacional I*, Cardona opinó que al utilizar la improvisación daba oportunidad a los bailarines de determinar la coreografía, por lo que cada vez se lograba un "efecto" distinto, como sucedía en la "cámara lenta" y el diseño en "formación y disolución" empleado.

*Epicentro* introducía elementos provenientes de otras técnicas (Cunningham y Nikolais) cuya característica era "la espontaneidad", que renovaba totalmente la base Graham que había seguido la compañía. La obra era "un homenaje al encumbramiento plástico del cuerpo", especialmente de Miguel Ángel Añorve, quien proyectaba "una fuerza dinámica y estética que absorbe la totalidad de la atención del espectador". Para Cardona, *Epicentro* era una muestra del "espíritu eternamente joven" de Bravo, pues de nuevo se situaba "a la vanguardia" de la danza mexicana; la autora tenía la capacidad de "introducir en el más mínimo movimiento o desplazamiento, inventiva, originalidad y sentido armónico. Así lo demuestra en la figura central de *Epicentro* Añorve, quien a su vez, asume

el papel, se posesiona de él (nos recuerda esa cualidad de Luis Fandiño) y proyecta uno de los mejores momentos como bailarín e intérprete".

De acuerdo con Cardona, la temporada del BNM corroboró que en términos técnicos y creativos la compañía era de las mejores del continente, y que no padecía la enfermedad de grupos neoclásicos y modernos "cuyo problema fundamental es la debilidad coreográfica" aunque tuvieran grandes bailarines; en cambio, en el BNM existía "potencialidad creativa de sus integrantes".[659]

También Dionisia Urtubées elogió a la compañía. Consideró *Juego de pelota* "una de las obras mejor logradas" de Bravo, que plasmaba el rito en la danza "a través de diseños espaciales geométricos y volumétricos" y de bailarines con dominio técnico. También recordó a Fandiño en *Estudio número 3*, "lo último y lo mejor de sus ejecuciones dancísticas" en el BNM; con la reposición le pareció que la obra se había transformado, "no sólo en cuanto a los pasos coreográficos, sino al carácter completo del personaje" que le había dado la "fenomenal bailarina" Camero: no se trataba de "mayor o menor virtuosismo técnico, sino que simplemente esta danza es ahora totalmente distinta".

Por su parte, *Epicentro* marcaba "el principio de una nueva etapa de la línea artística" de Bravo, con su "tratamiento coreográfico complicado y abstracto", cuyo origen era una línea vertical formada por los bailarines y cuyo elemento central, "generador de energía y vida", era Añorve, quien ejecutaba "con maestría" su personaje.

*Fuga a cuatro voces* estaba "muy bien bailada", pero la "ilustración" de la música era un "estilo coreográfico" ya explotado en la compañía, y sus creadores habían roto con él. *Operacional I*, aunque se había estrenado en 1972, "encierra uno de los planteamientos más actuales para la danza contemporánea: la improvisación". Constató que, debido a los talleres diarios de improvisación que los bailarines del BNM tenían, la dominaban, y la obra les daba "un campo abierto para la creatividad".

Para Urtubées, la temporada del BNM en el Teatro de la Ciudad fue "un importante acontecimiento" para la danza mexicana, y enfatizó sus "posibilidades ilimitadas" para "la

[659] Patricia Cardona, "Un Ballet a la altura de los mejores grupos del continente", en *El Día*, México, 25 de julio de 1977.

creación de nuevas tendencias". Sin embargo, lamentó las "fallas de publicidad": era "injusto, para el grupo y el público", que el teatro no estuviera lleno.[660]

Alberto Dallal escribió que con *Epicentro* Bravo había "conmocionado" a los conocedores de la danza contemporánea, porque rompía "antiguos procedimientos, modalidades y puntos de vista". Esa obra, según su creadora, era "una estructura concéntrica, una manera básica de explorar en la „forma sinfónica""; decía estar interesada en el "movimiento centrífugo: ir de un centro hacia afuera y vuelta a recoger los elementos en el centro". Dallal explicó que creó la obra luego de haber viajado por países africanos, "en su incansable búsqueda de elementos, imágenes, detalles, sueños, descubrimientos".[661] Para él, la obra carecía de toda temática e introducía una innovación:

El neoexpresionismo tradicional (cuidada manifestación del impulso vital alma-cuerpo, hincapié en movimientos que "dan de sí" sólo hasta el límite de la energía emocional técnicamemente objetable) de las danzas de Guillermina Bravo queda roto en esta danza. Ahora el observador, el espectador, el miembro común del público puede apreciar en el escenario el interjuego de elementos que conforman en el tiempo, en el espacio, en la forma, en la figura un universo cerrado sobre sí mismo. Es decir, tiene ante sí un espectáculo "redondo", hecho, en el que las "unidades de acción" devienen diseños independientes pero interrelacionados con exactitud entre sí y con la composición magna.

Dallal valoró *Epicentro* como una obra de arte, porque reunía las características universales de ésta: "suma artificiosa de procesos congruentes y lógicos; mecanismo impecable de inventos; juego completo de elementos comprensibles (o viceversa)". Simultáneamente, la contemporaneidad de la obra daba al espectador "un haz de imágenes, figuras y formas que resultan asimilables e interpretables". Vio una superposición de "manchas de movimientos" que mezclaban "actitudes de revistas pornográficas" y "elementos impresionistas", como los de Cézanne. Mencionó especialmente la música, la escenografía, la exactitud de la coreografía, el uso pleno del cuerpo, el dominio del foro de Bravo y del excepcional bailarín Miguel Ángel Añorve, quien se apoderaba de su papel y hacía de él "un nuevo ofrecimiento al público".[662]

---

[660] Dionisia Urtubées, "Temporada del Ballet Nacional de México", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, julio de 1977.
[661] Alberto Dallal, "Guillermina Bravo compone un oratorio dancístico con materiales y en memoria de Carlos Pellicer", *op. cit.*
[662] Alberto Dallal, "Entre un *affiche* de *Play Girl* y un cuadro de Cézanne", en *La danza contra la muerte*, *op. cit.*, pp. 239-243.

Raquel Tibol consideró que, gracias a la presencia de Miguel Ángel Añorve, "bailarín tan completo (físico excelente, técnica perfecta, énfasis interpretativo)", Bravo había tenido la posibilidad de "crear formas más arriesgadas", como en *Epicentro*.[663] En ésta, los bailarines "transcurren de la oruga al caballo, al hombre, al ave en vuelo, sin solución de continuidad, y desarrollan en gestos, pasos y expresiones para nada convencionales, las sustancias cósmicas que culminan en los apareamientos". Éstos podían ser inocentes o furiosos y el hombre, en medio de ellos, alcanzaba "una sublimación amatoriamente dinámica y contradictoria, que encierra por lo mismo el germen de la tragedia".

El proceso creativo que siguió Bravo partió de un estudio sobre los instintos primarios humanos (como el amamantamiento, el erotismo, la agresividad), y recurrió al arte hindú, los impresionistas y Cézanne como sus fuentes. Bravo le explicó a Tibol: "El espectáculo expresa al hombre que a través del semen crea la vida. Mi hombre-dios es una figura maciza que a través de sus movimientos descubre su cuerpo. Por eso trabajé parte por parte: la cabeza, el tronco, la pelvis, las piernas. Cuando el hombre-dios sabe quién es, comienza a emitir su poder".

Para Tibol las situaciones de *Epicentro* eran "muy carnales, muy terrenas, teñidas de cierto arrebato mitológico", y Añorve era "el intérprete perfecto", quien "obsequia vida y fuerza en una danza diseñada en alta tensión, que culmina en un acto amatorio, con trazos de arco y flecha" (de Añorve y Antonia Quiroz). Tibol situó la obra dentro del trabajo coreográfico de Bravo, viendo los vínculos con *Homenaje a Cervantes* y el posterior *Estudio número 6. Trazo sobre un toro de Creta*, y señalando los "fuertes cambios de lenguaje" de *Epicentro*.[664]

Bravo le dijo a Dallal que en *Epicentro*, como en muchas de sus obras, los cuerpos de los bailarines guiaban su trabajo coreográfico, "indicando, con sus propias fuerzas, hasta alcanzar el final"; por esa razón, cuando la inició no sabía la conclusión de la obra: con su movimiento, "los cuerpos de los diez bailarines fueron los que inventaron el final".[665]

---

663 Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 167.
664 *Ibid.*, pp. 168-169.
665 Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Sabias maniobras de Guillermina Bravo", en *Fémina danza*, UNAM, México, 1985, pp. 134-135.

En octubre de 1977 el BNM dio funciones los días 9, 10, 11, 13, 16 y 18 en el PBA. En el programa de mano se incluyeron los textos explicativos ya tradicionales de la compañía; el de *Epicentro* apuntaba: "Un elemento central es generador de constante renovación vital. Los tres trazos en que se divide la obra están matizados por un carácter específico: lírico, erótico y dramático; penetrados a su vez por el tono irónico de la música". *Estudio número 3* era un "estudio para exaltar al „ser" animal a través del carácter alado de la danza"; *Juego de pelota*, "una abstracción geométrica del sentido mágico-mítico que tenía el juego de pelota en las civilizaciones mesoamericanas"; *Estudio número 4*, "fundamentalmente un „solo", pero un „solo dual" en el que se integran homólogos como hombre-mujer, madre-hijo, pasivo-activo, racional-patético. El espacio escénico, respondiendo a la línea melódica propia de la saeta, se crea sobre una diagonal enmarcada literalmente por el recorrido del coro". *Acuarimántima* expresaba el "equilibrio entre lo erótico y lo amoroso. El lenguaje coreográfico conjuga el sentido circular, envolvente y suave –tanto en el diseño espacial como en el movimiento– con la tensión del enlace de los cuerpos".

Las otras tres obras de esa temporada fueron *Trifásico* (con el crédito de Guillermo Barclay como autor de los diseños), *Cómo comportarse en sociedad* de Jaime Blanc (m. Mozart) y *Continuo* de Miguel Ángel Palmeros (m. Bach), su primera obra en esta segunda estancia en el BNM. La coordinación del grupo era de Guillermina Bravo y se mantenían los mismos catorce bailarines.[666]

Otra temporada que dio el BNM en 1977 fue en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria, del 11 al 13 y del 17 al 19 de noviembre.

Al año siguiente, en junio la compañía actuó dentro del Festival Internacional de Danza 1978, organizado por el INBA y el FONAPAS; recibió críticas muy favorables y fue considerado el grupo más sólido de los ahí presentados. En el programa de mano apareció un texto de Carlos Monsiváis que definía la indefinición de la compañía:

Ballet Nacional: experiencia colectiva, suma de proyectos y tenacidades individuales, experimentación continua, afán de hallar en ese ir y venir entre lo colectivo y lo personal el espacio de la afirmación coreográfica, la creación de un lenguaje a partir del diálogo

---

[666] Programa del Ballet Nacional de México, Temporada de Otoño „77, PBA, México, 9, 10, 11, 13, 16 y 18 de octubre de 1977.

interno y el diálogo con el público. Dicho esto, todavía no se dice mayor cosa del BN, bien pudieran ser frases propagandísticas como cualquier empeño de catálogo. No se ha descrito el entusiasmo creativo de la coreógrafa Guillermina Bravo; su esfuerzo magnífico para sostener e institucionalizar un grupo de baile en condiciones notoriamente adversas. ¿Cómo se puede, en la rapidez de una nota, ubicar las distintas etapas que van haciendo y rehaciendo la tradición y la imaginación de un Ballet? La búsqueda de la mexicanidad en la danza, el hallazgo de la técnica de Martha Graham, la necesidad de expresiones universales, la adopción y expropiación colectiva de influencias como Merce Cunningham y Humphrey-Falco, la forja de nuevos coreógrafos, la madurez que atraviesa por la vanguardia y el desafío a los criterios hechos y se consolida también gracias a los errores. Al cabo de treinta años, el BNM no es, para su fortuna, un estilo definido de hacer danza sino de buscar, a través de la danza, el gozo de la forma y la integración y desintegración escénicas. Es un grupo que honra a su tradición y que, por lo mismo, la inventa cada día. Es un grupo que, refiriéndose a la descripción de su propio trabajo, desearía hacer suya la frase de Lezama Lima: "¡Ah, que tú escapes en el momento en que habías encontrado tu definición mejor!".[667]

En ese mismo mes Lin Durán dio información sobre los subsidios oficiales que recibía el BNM y su forma interna de organización. La también asesora técnica de la Dirección de Danza del INBA declaró que la compañía recibió en 1978 un subsidio anual de un millón 260 mil pesos, además de otro "más austero" de la UNAM. Los ingresos se incrementaban con las funciones y programas de televisión, pues recibía 25 mil pesos por cada uno, aunque no por las que tenía que dar obligadamente al INBA o la UNAM (que eran gratuitas, como pago por el subsidio recibido).

En cuanto a los egresos de la compañía, debía considerarse que los gastos por la producción de cada obra ascendían a cerca de 100 mil pesos, además de 50 mil por los diseños de escenografía y vestuario de cada una; para éste podían gastarse hasta 350 pesos por metro de tela, que debía renovarse continuamente. Una vez producida la obra, se requería "darle mantenimiento", "guardar el equipo en una bodega apropiada" y "transportar el material en camiones especiales". Aparte, debían pagarse los salarios de un jefe de foro, luminotécnico, encargado de sonido, tramoya, vestuarista, administrador, coreógrafo y bailarines. Estos últimos desde 1978 habían logrado incrementar sus ingresos del salario mínimo a unos 7 u 8 mil pesos mensuales, con los que debían cubrir sus necesidades "profesionales y humanas". Así, los gastos de nómina del BNM sumaban un millón 260 mil pesos, y "por supuesto que el presupuesto no alcanza".

---

[667] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 19, 20, 23 y 24 de junio de 1978.

Además, la compañía formaba a sus nuevos cuadros; de cien estudiantes sólo uno llegaría a ser profesional, pues debían optar ante una disyuntiva: continuar en su "lucha titánica" como profesionales o simplemente desertar. Debido a eso, el BNM tenía "una movilidad de dos bailarines que entran y salen al año"; las mujeres a causa de la maternidad y los hombres, según Lin Durán, porque se cansaban de "morirse de hambre".[668]

Del 24 al 29 de julio el BNM tuvo una temporada peculiar en el Teatro de Arquitectura a las 12 horas, en donde ninguna obra era de Guillermina Bravo; se mostraban trabajos de los jóvenes coreógrafos del grupo, reflejando quizá esa búsqueda de la definición a la que aludía Monsiváis. En el primer programa se bailaron *Fugas* de Guillermo Serret (m. Bach); *Cuatro piezas fáciles* de Jaime Blanc (m. Ginastera); *Danza para dos* de Miguel Ángel Palmeros (m. J. Francaix), y *Proceso* de Federico Castro (m. Xenakis). En el segundo programa, *Virginia* de Jesús Romero (adaptación de textos Mireya de la Peña, m. Mozart, Debussy, popular africana, Nono y Dessau, diseños Romel Rosas), en la cual bailó toda la compañía, además de la artista invitada Virginia Vázquez.

El elenco del BNM eran los bailarines Raúl Alberto Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Sally Margolis, José Mata, Rosa Olivera, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz, Lidia Romero, Jesús Romero y Raquel Vázquez, y todos ellos aparecían en las obras.[669]

El 23 de agosto de ese año el BNM dio una función en el Teatro de la Ciudad dentro del Programa de Difusión Cultural "Vida y Movimiento" del FONAPAS y el DDF, para despedirse de México, pues partía a una gira por Europa. Bailaron en esa ocasión *Juego de pelota*, *Estudios números 1* y *3*, *Danza para dos* (diseños Fiona Alexander) y el estreno del homenaje a Carlos Pellicer, el oratorio *Reacción de duelo* de Guillermina Bravo (m. Héitor Villa-Lobos y José Antonio Alcaraz con sonido 13 de Julián Carrillo, pianista Eduardo Marín, lectura de poemas Eraclio Zepeda).[670]

Esta última obra había sido comisionada por el gobierno del estado de Tabasco; en ella Bravo había desplegado "la polivalencia psicológica" de Pellicer, quien "supo decir

[668] Lin Durán en Esmeralda Loyden, "Apoyará el INBA el desarrollo continuo de la danza contemporánea", *op. cit*.
[669] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, UNAM, México, 24 a 29 de julio de 1978.
[670] Programa de mano del Ballet Nacional de México, FONAPAS DDF Programa de Difusión Cultural "Vida y Movimiento", Teatro de la Ciudad, México, 23 de agosto de 1978.

líricamente, épicamente, dramáticamente, eróticamente y que trazó una gran parábola desde el misticismo a la convicción libertaria”.[671]

*Reacción de duelo* surgió del interés de Bravo por homenajear a Pellicer con “un canto a la vida, a las naranjas, a los árboles, a las hormigas, a sus selvas de Tabasco. Algo así como una gran explosión de vida”, pues al regresar de su viaje a África se enteró de la muerte del poeta y “me agarró la tripa horrible”. Originalmente la coreógrafa pretendió que la música fuera creada por Carlos Jiménez Mabarak, pero no había estado disponible en ese momento,[672] y recurrió a música grabada y al compositor Alcaraz. En junio de 1978 se presentó un fragmento de la obra, precisamente con el nombre de *Fragmento*, y diseños de Antonio López Mancera.[673] Aunque en el estreno de la versión completa no aparecieron los créditos del diseñador, en funciones posteriores se acreditó a Rafael Zamarripa como su creador, y en 1979 Marta Palau creó una cortina de agua como escenografía.

El BNM partió a Europa y tocó diez países: Finlandia (Helsinki), Holanda (Groningen y Middelburg), Polonia (Varsovia), Francia (París), Alemania Occidental (Nuremberg), Checoslovaquia (Bratislava y Kosige), Alemania Oriental (Berlín, Schwering y Rostock), Rumania (Bucarest), Bulgaria (Sofía) y España (Salamanca), 25 ciudades en total. Viajó durante tres meses gracias a los auspicios del INBA y el FONAPAS; al regresar a finales de noviembre, la compañía informó que había dado casi la totalidad de sus funciones con teatro lleno, e incluso sobrepasando su capacidad. Habían presentado quince coreografías de Guillermina Bravo, Federico Castro, Jaime Blanc y Miguel Ángel Palmeros, y recibieron muy buenas críticas.[674] Los bailarines que participaron en esa gira fueron José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, José Mata, Rosa Olivera, Miguel Ángel Palmeros, Antonia Quiroz, Lidia Romero, Jesús Romero y Raquel Vázquez.[675]

En Holanda se publicó que el BNM era de “sorprendente vitalidad” y que “el excelente grupo” había demostrado su “nivel internacional. En algunos aspectos (en cuanto

---

[671] “*Reacción de duelo*, homenaje a Pellicer”, en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1978, pp. 1-B y 5-B.
[672] Alberto Dallal, “Guillermina Bravo compone un oratorio dancístico con materiales y en memoria de Carlos Pellicer”, *op. cit.*
[673] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 19, 20, 23 y 24 de junio de 1978.
[674] “Concluyó la gira del Ballet Nacional de México”, en *El Heraldo de México*, México, 1 de diciembre de 1978.
[675] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Helsingin Juhlaviikot, Helsinski, 31 de agosto y 1 de septiembre de 1978.

al repertorio moderno), la compañía puede equipararse a nuestro ballet nacional y de hecho es mejor que el Nederlands Dans Theater".[676] En París se afirmó que "el magnífico BNM" se impuso sobre el foro y que de él emanaba "una impresión de fuerza, de grandeza y de unidad", mientras que Guillermina Bravo era "verdaderamente una maestra de ballet fuera de serie".[677] En Helsinki se anotó que *Acuarimántima* era "una excelente muestra de danza erótica", en la que Victoria Camero mostraba ser "un prodigio de técnica".[678] En Varsovia se consideró "particularmente interesante" *Epicentro*, con "rasgos del aleatorismo coreográfico", y que era notorio el contacto de Bravo con la "vanguardia coreográfica mundial".[679] En Bucarest se publicó que el BNM y Bravo estaban animados por un "auténtico espíritu creador", y que el *Estudio número 4* mostraba por qué a "la extraordinaria artista" se le debía "en gran medida todo el florecimiento de la danza contemporánea en su patria".[680] En Berlín se mencionó "la vigorosa expresividad y lenguaje vital en la danza" del BNM, que asombró por "el ingenio con que el grupo mexicano supo proyectar contenidos generalmente muy abstractos".[681] En su presentación en el XXII Festival Internacional de Música y Teatro de Berlín, se elogió a la compañía mexicana por su "expresión folclórica y unidad lírica", así como por la presencia de elementos dramáticos y eróticos en las obras de Bravo.[682] Y en Nuremberg, donde el BNM actuó en el Teatro de Fürth, conmocionó a espectadores y críticos.

Uno de estos últimos, Willi Woerthmueller, escribió sobre el desconcierto que causó el BNM en el público, que esperaba un espectáculo folclórico, cuando se reveló ante él una compañía que "no hace concesiones", llena de "imaginación y vigor tanto en el estilo abstracto moderno como en su impetuosidad congénita"; apuntó que "a través de la vehemente vitalidad del grupo, las raíces exóticas de las danzas nacionales mexicanas parecían ser reducidas a inspiradoras cenizas propiciatorias de un áspero estilo moderno. El resultado es que pudimos apreciar en Fürth un grupo de danza vanguardista sin el menor indicio de debilidad estética". El crítico apreció la influencia de Graham sobre el BNM,

---

[676] Erik Beenker, en *Niewsblad van het Noorden*, Amsterdam, Holanda, s/f.
[677] Gilberte Cournand, en *Le Parisien*, París, 22 de septiembre de 1978.
[678] Irma Vienola-Lindfords, Helsinki, 3 de septiembre de 1978.
[679] Pawel Chynowski, en *Zycie Warszawy*, Varsovia, 21 de septiembre de 1978.
[680] Alfred Hoffman, en *Rumania Libera*, Bucarest, 18 de octubre de 1978.
[681] Martin Schmahl, "Vigorosa expresividad y lenguaje vital de la danza", en *Neues Deutschland*, Berlín, RDA, 3 de octubre de 1978.
[682] "Elogian en Berlín al Ballet Nacional", en *Excélsior*, México, 4 de octubre de 1978.

aclarando que la utilizaba "sin imitación servilista"; le pareció notoria la presencia dominante e imponente de los varones "de condición atlética y agilidad felina que una y otra vez entusiasmaron con formaciones vigorosas, casi acrobáticas, y en ocasiones el escenario se convertía en un torbellino de salvaje y fascinante vitalidad, casi orgiástica". También lo impresionó "la inexorable estilización" con la que Bravo daba "precisión a esta corporeidad exuberante", y señaló *Epicentro* como el "punto culminante de la noche", cuando se presentó en el foro "el antiguo México como *shock* vanguardista".[683]

Dos mexicanos que en París fueron testigos del éxito del BNM escribieron sobre sus funciones: María Luisa Mendoza y Juan Soriano. Mendoza, que quedó "electrizada" por la compañía; se enorgullecía como mexicana por la dignidad y maestría de los bailarines, que les permitían sobresalir "ante quien sea", y calificó a Guillermina Bravo como "la mejor hacedora de danzas que ha dado mi país".[684] Sobre las obras de Bravo, Soriano afirmó que eran "monólogos nocturnos"; su arte, "uno de los más ilustres ejemplos de la poesía actual", y ella, "puro amor fraternal": "sufre y llora las faltas que encuentra en el mundo, con lágrimas inocentes de niña virgen".[685]

Al volverse a enfrentar al público europeo, que calificó los repertorios como "abstractos pero netamente mexicanos",[686] Bravo redescubrió su nacionalidad en la danza. Dejó de preocuparle el nacionalismo "porque yo nací en Chacaltianguis. ¡Imagínate! Así que cualquier cosa que haga tendrá mi esencia totonaca".[687] La impresión causada en los públicos extranjeros le permitió comprobar que "lo nacional" se construye a partir de la experiencia de los sujetos, que tiene conexión con el pasado y las raíces culturales pero se vive en el presente y en la transformación constante; no es un nacionalismo estático ni estéticamente identificado sólo con el pasado ancestral y los símbolos obvios de la cultura tradicional.

---

[683] Willi Woerthmueller, "*Shock* vanguardista en el teatro de Fürth", en *Noticias de Nüremberg*, Nüremberg, 25 de septiembre de 1978; y María Idalia, "Espectáculo vanguardista del Ballet Nacional en Nuremberg", en *Excélsior*, México, 25 de marzo de 1979.
[684] María Luisa Mendoza, en *El Día*, México, 24 de septiembre de 1978.
[685] Juan Soriano, "La obra de Guillermina Bravo recuerda a San Juan de la Cruz", en *Excélsior*, México, 28 de octubre de 1978.
[686] Guillermina Bravo en Alberto Dallal, "Sabias maniobras de Guillermina Bravo", *op. cit*., p. 138.
[687] Guillermina Bravo en "La danza empieza donde las palabras terminan. Entrevista con Guillermina Bravo", mayo de 1985, p. 147, expediente de Guillermina Bravo, CENIDI Danza, INBA.

**"Motor" de la danza mexicana**

En enero y febrero de 1979 los integrantes del BNM realizaron su tradicional viaje de estudios a Nueva York, además de tomar un curso más con la maestra Takako Asakawa en su sede en México. En abril la compañía se fue de gira por el país con auspicios del INBA; tocó Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco y Michoacán, donde presentó *Juego de pelota*, *Estudios número 3* y *4*, *Acuarimántima*, *Epicentro*[688] y *Dos piezas fáciles* (c. Jaime Blanc, m. Ginastera).[689]

Para esas fechas el reparto del BNM había sufrido cambios importantes. Los bailarines Miguel Ángel Palmeros, Lidia Romero y Rosa Olivera habían abandonado la compañía. El primero, para incorporarse al Taller de Danza Espacios, y las segundas, para convertirse en integrantes estables de su grupo, fundado en 1977, el Forion Ensamble. Su salida, así como el empuje de los nuevos bailarines formados por el BNM, les abrió espacio a otros talentosos intérpretes, como Raúl Almeida, Luis Arreguín, Ernesto Salcido y Dorn Yoder; los dos primeros permanecieron en la compañía durante más de veinte años y fortalecieron al sector masculino de ésta.

Miguel Ángel Palmeros se formó inicialmente en el BNM, pero después de separarse porque "me sentí muy encerrado en el Ballet Nacional con pura técnica Graham", de bailar en el Ballet Independiente y de fundar Expansión 7, tuvo mayor contacto con "otros estilos de movimiento", alejados de la técnica Graham. Ésta no le satisfacía plenamente como bailarín y luego de un año y medio de haberse reintegrado al BNM, de nuevo salió de él, ahora por desacuerdos con el trabajo creativo. En 1996 Palmeros aclaró que "el entrenamiento es lo de menos pero a mí me molesta que lo que se hace en el salón se vea en el foro",[690] refiriéndose a una crítica que suele hacerse a la compañía: a pesar del discurso manejado por el BNM y su apertura a otras técnicas, la Graham predomina en su entrenamiento y, además, aparece como influencia visible en las obras, no sólo en los cuerpos de los bailarines, sino también en sus movimientos, dinámicas e intenciones.

Lidia y Rosa Romero (Olivera) hicieron comentarios similares a principios de 1978: en el BNM y la técnica Graham no cabía "el aprecio al uso de distintos modos de

[688] "Gira a provincia del Ballet Nacional de México", en *Novedades*, México, 27 de marzo de 1979, p. 2.
[689] Luis Bruno Ruiz, "Inició su gira por el país el Ballet Nacional de México", en *Excélsior*, México, 21 de abril de 1979, pp. 1-B y 4-B.
[690] Miguel Ángel Palmeros en Anadel Lynton, "Miguel Ángel Palmeros", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 32, INBA, México, 1996, pp. 65-66.

movimiento y de ciertos elementos teatrales"; dicha técnica era muy "cerrada como para permitir la exploración dentro de ella" y se refería a una visión del mundo que no les pertenecía "y de la cual no se puede abstraer el movimiento porque pierde su „porqué", su razón de ser, que es la mitad de su valor".[691]

En junio de 1979 el BNM participó en la Temporada Internacional de Danza Contemporánea en el PBA. Otra de las compañías que acudieron a dicha temporada fue la de Louis Falco; dos de sus bailarines y maestros, Ranko Yokoyama y Alan Sener, impartieron clases al grupo mexicano.[692] Otro curso fue el de Graham, gracias al apoyo del INBA y el FONAPAS, dictado por David Hatch Walker, ex bailarín de la compañía Graham y en esos momentos codirector, con Takako Asakawa, de su propio grupo en Nueva York, la Asakawalker Dance Company.

En julio el BNM actuó en el Ciclo Danza „79 del Teatro de la Danza, y del 7 al 9 de agosto, en el Teatro de Arquitectura, auspiciado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.[693] El 9 de septiembre el BNM bailó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Acapulco, con el apoyo del FONAPAS Guerrero, *Juegos* (c. Jaime Blanc, percusiones Hugo Tamez, diseños Rafael Zamarripa), *Acuarimántima*, *Estudios número 3*, *4* y *6*, y *Epicentro*.[694]

El 20 de septiembre de 1979, un año después de la fecha en que había cumplido su trigésimo aniversario, el BNM dio una función de gala en el PBA para festejarlo.[695] Entre el público se encontraban miembros del Ministerio de Cultura de la URSS, interesados en que el grupo mexicano viajara a su país en enero de 1980, cuando se celebraría una semana mexicana promovida por el INBA.[696] En la gala Emilio Carballido leyó un hermoso texto para reconocer la labor del grupo y su directora, y festejar su "dolorosa y gozosa"

[691] Lidia Romero, Rosa Olivera y Jorge Domínguez en Patricia Cardona, "Se constituyó el „Forion Ensamble", nuevo grupo de danza contemporánea", en *Unomásuno*, México, 4 de enero de 1978, p. 19.
[692] "Se presentará en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 9 de junio de 1979.
[693] "Presentará una temporada en la UNAM el Ballet Nacional", en *Excélsior*, México, 7 de agosto de 1979.
[694] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Centro Acapulco, 9 de septiembre de 1979.
[695] Invitación de la Dirección de Danza del INBA para la celebración del 30 aniversario del BNM, México, 22 de septiembre de 1979.
[696] "Se presentó en Acapulco el Ballet Nacional", en *Excélsior*, México, 11 de septiembre de 1979, pp. 1-B y 5-B.

existencia a lo largo de tres décadas.[697] El programa fue el mismo de la función anterior en Acapulco.

Los créditos de la compañía eran dirección artística de Guillermina Bravo; bailarines, Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Sally Margolis, José Mata, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Ernesto Salcido, Raquel Vázquez y Dorn Yoder; los técnicos, Guillermo Serret y Luis Arreguín; los colaboradores, Guillermo Barclay, Antonio López Mancera, Fiona Alexander, Marta Palau, Rafael Zamarripa, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, Raquel Tibol, Luis Rivero, José Antonio Alcaraz y Guillermo Noriega; gerente, Gustavo A. Estrella.[698]

En octubre de 1979 el bailarín y coreógrafo cubano Víctor Cuéllar estaba en México trabajando con varios grupos; con el de Raúl Flores Canelo montaba *Rito a la danza*, y con el CESUCO y el BNM, su obra *Michelangelo* para los bailarines Jorge Gale y Miguel Ángel Añorve, respectivamente[699] (sin embargo, no hay registro de que Añorve la haya interpretado).

En noviembre de 1979 la danza recibió una gran noticia: se otorgó el Premio Nacional de las Artes a Guillermina Bravo, por su trayectoria. Era la primera vez que el reconocimiento más importante que da el gobierno a los artistas se destinaba a la danza y a una mujer. Conmovida por la distinción,[700] la artista declaró que “a pesar de su prestigio internacional, nuestro arte contemporáneo no ha alcanzado sus verdaderas dimensiones”; habló de la falta de apoyos, la carencia de teatros (sobre todo en provincia) y de la insuficiencia de los dos millones de subsidio anual que recibía el BNM (destinado a sueldos y renta de su estudio). Se mostró positiva ante la posibilidad de que el gobierno resolviera

---

697 Emilio Carballido, “Desde hace treinta años”, en programa del Ballet Nacional de México, Temporada de Danza Contemporánea, PBA, México, 29 y 31 de mayo y 1 de junio de 1980.

698 Programa de mano del Ballet Nacional de México, PBA, México, 22 de septiembre de 1979.

699 Patricia Cardona, “El bloqueo económico a Cuba fue benéfico a la danza: Víctor Cuéllar”, en *Unomásuno*, México, 26 de octubre de 1979.

700 La artista estaba montando la coreografía de la obra teatral *Claudine en la escuela*, dirigida por Nancy Cárdenas, cuando se enteró y fue felicitada por el elenco; “Guillermina lloró. El ensayo se suspendió, la ocasión y el pretexto lo merecían”, según Ricardo Perete, “¡Corte!”, en *Excélsior*, México, 16 de noviembre de 1979.

la crisis económica del país e impulsara una "política de tipo popular que mejore las condiciones de los obreros y campesinos".[701]

Luego de la ceremonia de premiación, encabezada por López Portillo el 26 de noviembre de 1979, Bravo expresó con toda modestia que recibía el Premio Nacional "quizá por ser la más vieja representante" de la danza mexicana, y reivindicó el "cambio de la danza anecdótica a la de imagen"[702] operado por el BNM en sus treinta años de trabajo. El titular de la SEP dijo que el Premio se le entregaba por la riqueza de su producción coreográfica y su "formidable contribución" a la danza contemporánea; sus virtudes principales eran, según Fernando Solana, "la autenticidad y la independencia de criterio, la perseverancia y el poder creativo".[703]

José Antonio Alcaraz tampoco opinaba lo mismo que Bravo. La comparó con el *Bolero* de Ravel, porque "la insistencia rítmica de dicha partitura dota a la actividad emprendida del vector que fundamenta la unidad dentro de la variedad: un pulso regular". En Bravo, éste era el de "su codiciable terquedad y obstinación magnífica", en que lucían su poder creativo, rigor artístico, renovación permanente, rechazo a lo convencional y, "al correr de la experiencia, el dogmatismo ha cedido y las más diversas orientaciones, seleccionadas en forma lúcida, contribuyen a las metamorfosis y ensanchamiento de la perspectiva en la creación de la obra" de Bravo. Sobre el Premio, explicó Alcaraz:

a) Es la primera mujer que lo recibe. b) Asimismo, la primera vez que se otorga a la danza. c) Con Guillermina se premia también (por muy lugar común que esto pueda parecer) al movimiento mexicano de danza moderna, a aquellos que contribuyeron a formarlo y a quienes lo integraron, relacionándose al mismo de una u otra manera. d) Indirectamente, resulta una acusación flagrante a la torpeza y pobrediablismo de la actual administración dancística del INBA, empeñada en la glorificación caricatural de un refrito reposteril "de puntitas". e) La sorpresa y aplauso de Benjamín Britten y Lukas Foss, al ver sus respectivas músicas coreografiadas con tal acierto por Guillermina Bravo. f) De estas mismas páginas partió la iniciativa. Gracias, Raquel Tibol.[704]

---

[701] Alfredo Marrón B., "Niegan los millonarios apoyos al arte", en *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1979, pp. 1 y 15.
[702] Guillermina Bravo en Patricia Cardona, *La danza mexicana en los setenta*, *op. cit*., p. 42.
[703] Alberto Dallal, *La danza en situación*, *op. cit*., p. 156.
[704] Antonio Alcaraz, "Guillermina Bravo. Estudio sobre un obstinado rigor que se transforma en danza", en *Proceso*, núm. 160, México, 26 de noviembre de 1979, en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. I, *op. cit*., pp. 898-899. En 1979, tanto Alcaraz como Tibol eran columnistas de la revista *Proceso*.

Dos días después de la entrega del Premio, el BNM inició una temporada en el Teatro de Arquitectura, cuando de nuevo Kazuko Hirabayashi impartía un curso (de tres semanas) a los integrantes de la compañía. Con mano dura y exigencia, la maestra los entrenaba, según sus palabras, "casi hasta el límite de su resistencia. Y no es ir a los extremos simplemente por ir, sino para crear la condición del bailarín hasta un punto máximo. Y si a algún bailarín le gusta hacer esto, pues lo haremos". Seguramente así sucedía, porque todos los elementos del BNM estaban muy satisfechos con el trabajo de la maestra.[705]

Para festejar el Premio Nacional de Guillermina Bravo, el BNM dio una función en el PBA el 20 de diciembre, auspiciada por el INBA y el FONAPAS. Bravo estrenó otra de sus obras magistrales para solistas, *Estudio número 8*. *Leona-cazadora* (m. Bach, diseños Jarmila Maserova), con el texto "La representación de la amalgama animal-cazador es un simbolismo propiciatorio de la cacería. Esta danza es un reencuentro con este suceso". Federico Castro estrenó *Planos* (m. Silvestre Revueltas, diseños Maserova), acompañado de la explicación: "El título de la obra musical configura la danza: a través de los planos del escenario vemos desplazarse la imagen femenina también en sus diversos planos: los vitales, adolescente, amante, madre y en su reverso: como representación de la muerte". En ambas obras Antonia Quiroz consolidó su calidad de bailarina y sus deslumbrantes belleza y perfección en el foro.

El resto del programa lo compusieron *Juego de pelota*, *Estudios número 3* y *4*, *Acuarimántima* y *Epicentro*. El elenco se mantenía igual que un mes antes, pero había salido de la compañía Dorn Yoder e ingresado la talentosa bailarina Eva Pardavé y la inglesa Jane Haw.[706]

Para Alberto Dallal, con *Planos* "culmina brillante, sólida, discretamente la vida profesional" de su autor. Era una obra "sabia, experimentada, madura", en la que estaban presentes "simetría cambiante, vertiginosos giros, lucimiento de rostros y cuerpos, vigor en cargadas y desplazamientos". Además, "curiosamente" retomaba y renovaba características de la danza moderna nacionalista: "intensificación de formas y expresiones exclusivamente a través del movimiento de los cuerpos, búsqueda de formas anti-clásicas (es decir, poco suaves, nada amaneradas), alarde de la consistencia y la estructura corporales, ligas

[705] Ricardo Castillo Mireles, "Kazuko Hirabayashi, abogada y bailarina", *op. cit.*
[706] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Función homenaje a Guillermina Bravo Premio Nacional de las Artes 1979, PBA, México, 20 de diciembre de 1979.

inmediatas de una secuencia a otra, utilización de implementos (en este caso telas), etc.". Con *Planos*, escribió Dallal, Federico Castro decantaba "las mejores „calidades" de la danza mexicana; muestra al hombre y a la mujer en sus más bellos y notables momentos y actitudes. Asimismo, aprovecha al máximo la aptitud del artista mexicano para aplicar limpios y sugerentes procesos de simbolización".[707]

Además de su brillante actuación en *Planos*, Antonia Quiroz fue la figura central en los *Estudios 4* y *8* de Bravo; sobre su interpretación en ambas, Dallal se expresó emocionado de la bailarina "dueña de enormes dotes": "talento, temperamento, fisicalidad, conocimientos, experiencia, entusiasmo". En estos estudios, decía el investigador, había probado sus grandes dominio y destreza:

En estas dos obras sus interpretaciones (verdaderas re-creaciones) se hacen notables porque los papeles están hechos a su medida. En la primera danza, *Lamento por un suceso trágico*, Antonia realiza una especie de diálogo dramático con un personaje que encarna a la vez a Cristo, al hijo, a la víctima, al pueblo, mientras se hallan bajo la amenaza, bajo la égida, bajo el yugo del coro-pelotón. Antonia se desplaza mediante movimientos ágiles y contundentes por el escenario, glorifica a la mujer activa, llena de fuerza, vigorosa y devuelve a la amenaza la vibrante seguridad de su rostro, de su cuerpo, de sus actitudes. Ante el hijo-víctima Antonia es proyección y protección, azuzamiento, intento de vitalización. Al final, tras estupendos pasos casi acrobáticos, Antonia (mujer-patria) muere y su cuerpo ondea en lo alto como una bandera, como un símbolo. En la segunda danza, *Leona-cazadora*, Antonia lleva a cabo una bellísima trasposición de personalidades, de almas: el animal que se convierte en cazador y viceversa, antiquísima evocación ritual, mágica del disfraz invocador. La certidumbre de que lo que se aparece en el escenario es un animal (leona, pero también gacela o en ocasiones unicornio) surge de la relación que Antonia establece con nuestros propios ojos, con nuestro sentido de vista. El salto o la maroma, la sutil entrada en las zonas de penumbra, la manipulación y el hostigamiento de la danza nos entregan momentos de "gran proyección", instantes que sólo una bailarina bien preparada como Antonia es capaz de proporcionar, de lograr. La perfección de la interpretación nos lleva a entender que "la representación de la amalgama animal-cazador es un simbolismo propiciatorio de la cacería". Pero también entendemos cómo una bailarina, al cabalmente adueñarse de un papel, permite elementos propiciatorios para que la danza surja y se realice, plenamente: antiquísima función mágica de una actividad ancestral en la que sólo los expertos y los bien dotados eran capaces de brillar.[708]

El BNM inició 1980 de nuevo con el viaje de estudios a Nueva York. Del 19 al 23 y del 26 al 30 de marzo, participó en el Ciclo Danza „80 en el Teatro de la Danza, con dos estrenos

[707] Alberto Dallal, *La danza en situación*, *op. cit*., pp. 97-100.
[708] Alberto Dallal, "Látigo de luz", en *Fémina danza*, *op. cit*., pp. 168-169.

más: *Conversación* de Jesús Romero (m. George Cromb) y *Status quo* de Guillermo Serret (m. Pink Floyd), además de nueve reposiciones. Con motivo de esas funciones se dijo que Eva Pardavé era un nuevo elemento de la compañía, formada en su escuela,[709] lo cual era inexacto, pues había cursado la carrera de bailarín de concierto en la ADM, y desde hacía un año se había integrado al BNM. Sin embargo, la afirmación es ilustrativa de la visión que tenía éste de los egresados de otras instituciones, a quienes no consideraba bailarines formados hasta que hubieran pasado por su escuela y Ballet.

En mayo el BNM participó en el Festival Internacional Cervantino en el Teatro Juárez ante una sala llena, así como en la Temporada de Danza Contemporánea en el PBA, ante un reducido público. En julio y agosto actuó en el Ciclo Danza „80 del Teatro de la Danza y a finales de año se marchó a Europa a una nueva gira, esta vez por seis países, donde dio treinta funciones: Checoslovaquia (Praga, Brno y Kosige), Hungría (Budapest, Pecs, Szekesfenherar y Kecskemet), Yugoslavia (Belgrado, Rijea y Prtoroz), Italia (Roma y Venecia), Bélgica (Bruselas, Izegem, Auvelais, Huy y Tournai) y Grecia (Atenas). A diferencia de ocasiones anteriores, cuando viajaron como parte del intercambio cultural con otros países, la gira de 1980 fue bajo contrato. Entre las obras presentadas estuvieron *Juego de pelota*, *Estudios número 2, 3* y *4*, *Dos piezas fáciles*, *Visión de muerte*, *Homenaje a Cervantes*, *Acuarimántima*, *Interacción y recomienzo* y *Epicentro*; los bailarines fueron Raúl Almeida, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Federico Castro, Juan Caudillo, Jane Haw, José Mata, Eva Pardavé, Antonia Quiroz, Jesús Romero y Orlando Schecker; los acompañaron Kazuko Hirabayashi como maestra y Raquel Tibol como encargada de relaciones públicas.[710]

En Roma, gracias al auspicio del INBA y la Academia Filarmónica Romana, el BNM dio dos funciones en el Teatro Olímpico, cuyas 1,500 localidades llenó. Alberto Testa escribió que su espectáculo era "serio, grave", con apariciones de "ecos de guerra, de lucha, de represión y de libertad". Encontró elementos "étnico-folclóricos", así como un estilo propio con influencias de José Limón, pero las obras eran "originalísimas", basadas "en la imitación de los movimientos animales, en los rituales y en las renovaciones vitales y

[709] "El Ballet Nacional realizará una gira por 7 países de Europa", en *Unomásuno*, México, 6 de marzo de 1980.
[710] Programa de mano del Ballet Nacional de México, Gran Teatro La Fenice, Espacio de Danza Teatro Malibran, Venecia, 10 y 11 de noviembre de 1980.

naturales".[711] Aunque todos los bailarines fueron considerados extraordinarios, en otra nota se destacó de manera especial a Miguel Ángel Añorve y Victoria Camero en *Acuarimántima*, "elaboradísimo dúo erótico".[712]

En Praga, Vem escribió que el BNM había roto las fronteras culturales y logrado "cautivar plenamente" por "la fuerza de su expresión artística, la máxima concentración de todos los miembros del grupo, su participación activa y su plena identificación con las ideas interpretadas".[713] Jana Hosková comparó las actuaciones de la compañía en sus giras a Checoslovaquia, la primera, de 1974, y ésta, de 1980. Sobre la primera visita, afirmó que el repertorio había carecido de "individualidad y suficiencia de la invención coreográfica"; seis años después opinó que la compañía era "un colectivo artístico maduro con su propio estilo"; su repertorio era "muy peculiar", pues se distanciaba de "las tradiciones culturales mexicanas desde el punto de vista temático, impresionando por su profundidad filosófica, intensidad emocional y forma no habitual"; y luego de "años de búsqueda" Guillermina Bravo había sido capaz de unir "la innovación técnica del baile con la del contenido y la orientación de la esfera individual mexicana", en una síntesis de tradición y modernidad.

Hosková vio en las obras del BNM relaciones "con elementos de expresión de la poesía mexicana antigua, concretamente, con la estilística poética del náhuatl", que expresaban "la vida interna del hombre". En *Lamento por un suceso trágico* y *Danza para un efebo* se daba una parábola sobre "la fugacidad de la vida y la belleza", y en la segunda, Jaime Blanc creaba con su danza "perfecta, tanto desde el punto de vista técnico como el de expresión, una ilusión de la leyenda antigua de Narciso". *Acuarimántima* era "muy audaz desde el punto de vista erótico, plástico y exigente técnicamente", y sus intérpretes exhibían "un estilo puro, de una manera cultivada y un fuerte fervor interno que transmiten en el espectador". *Interacción y recomienzo* planteaba "el principio básico de la tradición azteca: la dualidad". *Epicentro* también se refería a "la dualidad del mundo, del movimiento cósmico, espacio y tiempo".

---

[711] Alberto Testa, "No es fácil danzar la libertad, la esperanza, la guerra", en *La República*, Roma, 16 de noviembre de 1980, cit. en César Delgado, *Guillermina Bravo*. *Historia oral*, CENIDI Danza, INBA, México, p. 54.

[712] "Concluyó su gira por Italia el Ballet Nacional de México; viajará a Bélgica", en *Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1980.

[713] Vem, *Mladá Fronta*, Praga, 28 de noviembre de 1980.

Para Hosková el BNM expresaba el ambiente cultural mexicano; era parte de “las corrientes progresivas del arte mexicano contemporáneo” y vanguardia latinoamericana, mientras que Bravo representaba “la cumbre del afán pioneril”.[714]

En Bélgica, Charles Philipson describió al BNM citando a Martha Graham: “No hay más que una ley de la actitud que yo pueda describir: la línea perpendicular uniendo la tierra y el cielo. El problema consiste pues en vincular a ella con las diversas partes del cuerpo”; para el crítico, el BNM estaba precisamente en esa línea.[715]

En Atenas, Lambridinis escribió que el BNM tenía el nivel dancístico más alto del mundo y que en el arte de la compañía podía apreciarse “no sólo entretenimiento del más alto nivel y calidad, sino también la enseñanza de ver al cuerpo humano llegar a tales dimensiones”.[716]

Aunque sus funciones no convocaron a un numeroso público en la ciudad griega, Guillermina Bravo estuvo cerca de una de las fuentes de su obra. Según Raquel Tibol, el trabajo de Bravo no podía clasificarse como neoclásico, pero “quizá se podría situar en ese casillero por ciertos excesos de evocación formal de lo helénico”. De tal manera, encontrarse en y con Grecia y dialogar con su arte, selló para Bravo “el fin de un periodo creativo en el que han sido muchas las conquistas formales y reiterados los tratamientos de asuntos eróticos” (y también de sus compañeros Federico Castro y Jaime Blanc).[717]

En su recuento de 1980, Manuel Blanco afirmó que el BNM obtuvo “un gran éxito de crítica y público” en su gira europea, que adjudicó a la “inequívoca madurez creativa e interpretativa” del grupo y a las transformaciones que se vivían en ese continente y que estaban acabando con una “tradición anquilosada del ballet clásico” para aceptar “nuevas experiencias”. Así, le pareció “lógico pensar entonces que el trabajo del BNM ahora puede mirarse no con el escepticismo de hace apenas un par de años, sino verdaderamente con ojos nuevos”.[718]

En marzo de 1980 la brillante bailarina Antonia Quiroz llegó a su mayoría de edad, al cumplir 18 años de vida profesional. En una conferencia que Guillermina Bravo dictó

---

[714] Jana Hosková, *Lidová Demokracie*, Praga, 25 de noviembre de 1980, en Expediente de Raúl Flores Canelo, CENIDI Danza, INBA México.
[715] Charles Philipson, Bélgica, cit. en *Ballet Nacional de México*. *Danza Contemporánea*, catálogo, Difusión Cultural UNAM, México, 1981.
[716] N. K. Lambridinis, Grecia, cit. en *ibidem*.
[717] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op*. *cit*., p. 178.
[718] Manuel Blanco, “Recuento 1980. Madurez en la danza mexicana (última de 2 partes)”, *op*. *cit*.

dentro del FIC de ese año en Guanajuato (publicada en julio), retomó ese acontecimiento e hizo referencia a los "avatares" de Quiroz, el BNM y la danza moderna-contemporánea mexicana.

Los inicios de Quiroz como bailarina se remontaban a los finales de la época nacionalista, cuando se crearon "obras que arrebataban al público que veía cristalizados sus pocos genes indígenas en algo, que sin ser precisamente folclor, conservaba sus mismas raíces". Debido a sus facultades, percepción y dedicación, la adolescente de entonces, según Bravo, fue un detonante para que el BNM diera otro enfoque a su trabajo y a la danza mexicana.

Bravo aclaró que al hablar de su compañía hablaba de "la vida de la danza de México", porque "como un destino a la manera apuntada por Aristóteles, ha correspondido siempre al BNM la responsabilidad histórica de empujar contra la corriente, hecho éste que le acarrea ineludibles y trágicas consecuencias así como también un cósmico ordenamiento posterior".

A cuarenta años de distancia del surgimiento de la danza moderna nacionalista y a treinta de su esplendor, Bravo la caracterizó como "un movimiento sociopolítico de relevante importancia", cuyos aciertos fueron trabajar conceptualmente "sobre la impugnación a la burguesía y su arte importado; se reencontraron las formas indígenas, se restablecieron olvidados valores históricos; se analizaron los logros de la Revolución Mexicana". Esos conceptos habían sido construidos desde la segunda década del siglo por los muralistas, literatos y compositores, pero a partir de elementos técnicos y un saber hacer. La danza, "como arte menor y derivativo, carecía de sus propios medios", del "lenguaje básico" que poseían las demás artes, lo que se trató de suplir "explotando el talento innato de los bailarines y las posibilidades autodidactas de los coreógrafos".

Según Bravo, esa situación "enturbió los éxitos del BNM y consecuentemente de la danza moderna mexicana" hasta un grado en que la compañía llegó a preguntarse sobre su situación "interna verdadera", sus deficiencias, sus anhelos, los elementos utilizados y su validez. De ahí vino "un derrumbe de conceptos, un cuestionamiento de propósitos y sobre todo una desconfianza en la factura dancística", lo que lanzó a la compañía a "una aventura brutal". De ese viaje de diez años hacia sí mismo resultaron "experimentos áridos, obras malogradas, incomprensibles para el público, absurdas para los funcionarios, deplorables

para los críticos y oscuras para sus mejores amigos. Todos le dan la espalda. Para consolidar su caos, huyen, aterrados, la mitad de sus bailarines" (clara referencia al grupo encabezado por Raúl Flores Canelo, que formó el Ballet Independiente en 1966).

El propósito del BNM en ese momento era encontrar un lenguaje propio, tarea cuesta arriba, porque el de la danza mexicana "se asemejaba al corazón de las tinieblas": manejo deficiente de sus elementos básicos; carencia de conocimientos sobre el aparato óseo-muscular y superficialidad del trabajo físico; ignorancia del "tratamiento del espacio y de la aplicación de las leyes de la dinámica", así como del "instrumento destinado a la expresividad". El primer paso exigido era buscar una o varias técnicas que construyeran los cuerpos, "aportaran material de invención" y evolucionaran hasta expresar las concepciones de cada creador.

Esa búsqueda los llevó a Nueva York y a su multiplicidad de escuelas y estilos; en cada caso, sostuvo Bravo, el BNM descifró "lo físico, lo funcional" hasta llegar a "lo anatómico en sus más depurados métodos", tras haber hecho a un lado los "amaneramientos", el "anacronismo" y la "expresión de otros tiempos y otras sociedades". De ahí pasaron al "análisis y la programación de métodos de enseñanza; aquellos que ponderan lo físico sobre lo estilístico, los que van al encuentro del origen de las técnicas para llegar a la noción de la universalidad de las formas".

Bravo afirmó que hacía 18 años que la compañía construía su lenguaje en y con los cuerpos de los bailarines, quienes alcanzaban "su propio virtuosismo" para enriquecer las obras; éstas y sus formas podían ser diversificadas y únicas. Todo ello era posible porque se compartía un "material extenso" que cada bailarín-creador y coreógrafo podía organizar a partir de sus propias concepciones.

El proceso práctico eran las "exploraciones" neoyorquinas, durante los dos meses y medio de "vacaciones" del BNM, gracias a la ayuda del BFM, que no pedía nada a cambio; a la Dirección de Danza del INBA, que "misteriosamente" aprobaba el presupuesto para algunos o todos los integrantes de la compañía, o a los recursos propios de los bailarines. Inicialmente, las exploraciones iban directamente a la escuela Graham, "a la que asistíamos con el fervor de esos fieles que viajan cada diciembre hasta la Basílica de Guadalupe en busca de alivio para sus males". Habían elegido esa técnica por su sistematización, síntesis, complejidad y máxima cercanía al "origen del movimiento humano".

Al regresar de Nueva York, se experimentaba sobre lo aprendido en las clases; se desataban discusiones, contradicciones, errores, desajustes y rivalidad, hasta que "con la contundencia de la práctica diaria" se llegaba a acuerdos sobre "el tratamiento físico más justo".

En los últimos diez años, dijo Bravo, en sus viajes neoyorquinos habían llegado a otras escuelas, cuyos elementos a su regreso se comparaban, incorporaban y desechaban; se llegaba a hallazgos; se iniciaba la integración de todas las técnicas o se tomaban decisiones para la formación de bailarines.

Bravo definió las cuatro etapas del "proceso para lograr un lenguaje propio" establecido por el BNM: conocimiento, investigación, selección y elaboración. La primera etapa se refería a la adquisición del dominio corporal de la técnica y el manejo de "los conocimientos experimentales"; y la segunda, al acercamiento al "talento del cuerpo" (las tecnologías corporales) mediante la historia o en la actualidad, buscando las imágenes, los motivos, las formas, las funciones orgánicas o los instintos que llevan a "las conductas físicas". Las dos etapas siguientes se entrelazaban y conducían a la creación coreográfica; en la de selección se trabajaba a partir de la improvisación y la experiencia en clase para elegir los movimientos "accesibles a la invención". Aclaró que "los signos se crean para expresar lo no formulado, lo acumulado inconscientemente por los seres vivos, signos para lograr la expansión técnica de la danza actual y su uso en la creación". Esos signos también eran parte de la etapa de elaboración y se configuraban "a partir de la selección de movimientos naturales que, desprendidos de motivaciones internas, se desarrollan hasta llegar a lo inventado, a lo original en cada bailarín, maestro o coreógrafo. Se le da así una forma a lo oculto, a lo desconocido, a lo secreto, para hacerlo reconocible al público".

Por todo ello, Bravo afirmó que la danza era a la vez "natural y artificial", producto de "un enredo de acciones recíprocas" que se daba durante las cuatro etapas. Éstas debían transitarse profundamente para lograr la "experimentación auténtica" y seguir su desarrollo hasta desembocar en la "invención de signos nuevos y a la vez arcaicos, diferentes y al mismo tiempo semejantes a nosotros mismos". Los significados de la danza podían ser descifrados por el espectador sólo a partir de las imágenes, en cuya fisicalidad se encontraban los signos.

Bravo apuntó que el interés del BNM por encontrar un lenguaje propio podía extenderse a todos los bailarines que quisieran probar ese tipo de experimentación en la danza contemporánea. Lo llamaba lenguaje propio, porque provenía de "manantiales remotos", aunque era "ya el producto original de un núcleo de artistas mexicanos íntegramente dedicados a su oficio, que trabajan y viven dentro de una sociedad desajustada, necesitada de un arte propio y vigente, primordial para la comprensión del mundo" (los integrantes de su compañía).

Ese lenguaje era vigente porque lo alimentaba a diario cada cuerpo que descubría sus instintos, temperamento y ansiedades; en cada espacio y momento de la danza se estructuraba "lo que a cada quien corresponde para reflejar la vida secreta del hombre o sus relaciones con los demás".

Para Bravo, Antonia Quiroz encarnaba esa vigencia; junto con ella, otros jóvenes se convertían en vanguardia para construir "un camino de verdad artística para el BNM". La danza, su danza, era una revolución subversiva en la medida en que sólo atendía al cuerpo y sus motores para establecer "conexiones con la energía que lo rodea"; no necesitaba otros recursos (aunque podía utilizarlos) porque tenía sus propios medios de expresión.

En síntesis, para Bravo el lenguaje del BNM abarcaba "lo arcaico y lo más nuevo, lo que se inventa y lo que se hereda, lo que se relaciona con lo remoto, pero a la vez ya nunca puede apartarse del arte contemporáneo universal". Por eso su danza era mexicana, pero no mexicanista o "disfrazada", y "verdadera intérprete de la zozobra de la humanidad".

Su compañía reiniciaba el crecimiento; con la salida de los bailarines que "huyeron ante el peligroso cambio propiciatorio" hubo una "poda revitalizadora" que permitió el ingreso de otros ya formados "dentro de una tecnología y experimentación activa". El público también crecía, aunque estaban conscientes de que sectores de éste no tenían acceso a los foros en los que actuaba la compañía y que otros no contaban con el capital cultural para asimilar su lenguaje, que les resultaba "misterioso". Sin embargo, Bravo remarcó la cercanía del BNM con los jóvenes, a quienes llamó "los herederos de la cultura y las pirámides", "aptos potencialmente para lograr la evolución del país": ellos sí entendían al BNM y lo alentaban.[719]

[719] Guillermina Bravo, "Los avatares del Ballet Nacional", en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 138, Dirección de Literatura, INBA, México, 23 de julio de 1980.

Con esas convicciones, y con la certeza de que tenía nuevos hallazgos por conquistar,[720] el Ballet Nacional entró en la nueva década, durante la cual el campo dancístico y su correlación de fuerzas se transformaron. Los nuevos grupos, algunos desprendidos del propio BNM, buscaban espacios y discusión de sus propuestas, y con ello afectaban obligadamente a la compañía más antigua de la danza mexicana, que en el sexenio de López Portillo había recibido apoyos importantes.

Uno de esos grupos fue el que en 1980 se desprendió del BNM, cuando Raquel Vázquez se separó de la compañía llevándose al Seminario de Danza Contemporánea, que ella dirigía. El Ballet Nacional de nuevo organizó su escuela, el Colegio de Danza Contemporánea, aunque sin apoyo de la UNAM, y continuó la formación de sus cuadros de bailarines.

En cuanto a los apoyos que recibió el BNM en ese sexenio, da la impresión de que fueron mayores que nunca antes, no sólo porque se habían incrementado los recursos públicos destinados a la danza escénica, sino porque el BNM, y Guillermina Bravo en especial, contaban con la simpatía de la burocracia cultural debido a su excelencia y porque precisamente en esa coyuntura consolidaron aún más su trabajo con obras maestras, bailarines excepcionales y reconocimiento (el más alto del país, con el Premio Nacional de las Artes), incluso, internacional. Así, el apoyo no fue un regalo sino un acto de justicia, aunque de todas maneras no alcanzó para cubrir las necesidades del Ballet Nacional ni, por ejemplo, para equiparar los salarios de sus bailarines con los de la compañía oficial.

El BNM se veía a sí mismo como el motor de la danza contemporánea mexicana; en 1978 Guillermina Bravo lo calificó como “el mejor grupo del mundo” por su organización, “constante espíritu de discusión” y “empeño en ir más allá”.[721] Pero también dijo que su compañía era “un proceso en el cual algunos bailarines se quedan mucho tiempo, otros pasan y otros más se van a seguir ese proceso en otro lugar”;[722] efectivamente, muchos de aquellos que vivieron dentro de la compañía y escuela del BNM se nutrieron de conocimientos y experiencias, y al no comulgar con las formas organizativas y visiones que

[720] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 178.
[721] Esto se demostraba en el trabajo de Bravo, quien ha transitado por diversas etapas en su labor coreográfica: nacionalista o realista (1946-1957), no realista (1958-1963), de exploración del uso del coro (1964-1967), exploración del espacio escénico y del enfoque de la vida interior y sus relaciones eróticas y oníricas (1967-1971), integración de las dos corrientes anteriores (1972), composición para solistas y énfasis en los temas del amor y la muerte (1973-1982) y regreso a las raíces y análisis de la identidad (1983-1991).
[722] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit.*, p. 178.

ahí se desarrollaban, partieron para sumarse a otros espacios o fundarlos, con lo que abrieron el panorama dancístico.

Guillermina Bravo y el BNM son referencias obligadas de muchas generaciones de artistas de la danza mexicana y de los grupos de danza contemporánea que se han formado siguiendo su modelo y lenguaje, o los que lo han hecho para oponerse a él. Todos ellos "son hijos o nietos de ella. Es la madre Coatlicue, prolífera, devoradora, terrible pero generosa y providente".[723] Ella misma dice que, en cierto sentido, "le pertenecen" y se siente parte de ellos.[724]

[723] Emilio Carballido cit. en Patricia Cardona, *Guillermina Bravo*. *Iconografía*, CONACULTA-INBA, México, 1996, p. 102.
[724] Guillermina Bravo en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, 18 de abril de 1998, inédita.

## 2. Ballet Independiente y/o Ballet Independiente de México

El Ballet Independiente, compañía "muy especial, de gran valor",[725] también sufrió cambios importantes durante el sexenio de López Portillo, debido a sus procesos internos así como a la incidencia que sobre ella tuvo la burocracia cultural, específicamente la Dirección de Danza del INBA. También dio obras fundamentales de la danza contemporánea mexicana y contribuyó a la diversificación del campo dancístico, a un grado tal, que de él surgieron los otros dos grupos artísticos subsidiados, que junto con el BNM han sido los más sólidos y estables hasta inicios del siglo XXI.

En febrero de 1977 Michel Descombey regresó a México y se reintegró a sus funciones de asesor técnico y artístico del Ballet Independiente. Venía de Alemania, donde había estrenado una obra, y debía regresar a concluir otra, *El hombre sobre la evolución industrial*, que lo retendría en ese país seis meses más. Declaró que no repondría con ninguna compañía las coreografías que había hecho para el Independiente, pues eran exclusivas de éste; como en ocasiones anteriores, se refirió muy positivamente a la danza nacional por su búsqueda de un lenguaje propio y la atracción de público que eso significaba.

Anunció que en mayo tanto él como los codirectores Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco prepararían una obra sobre la conquista de México (que no se realizó en ese momento), en tanto que para la temporada de septiembre en el PBA ya estaba en el proceso de creación de "obras de veinte y treinta minutos" sobre problemas del país.

Orozco dijo que no esperarían hasta entonces para dar funciones, pues podían darlas "ante el público popular como el de La Merced"; opinó que los asistentes al PBA "se llenan de muchas ropas y nosotros de mucho maquillaje, pero ante el público popular lo podemos hacer mejor, pues tenemos los poros más abiertos".[726] Y así habían iniciado el año, cuando el Ballet Independiente participó en la Exposición México Hoy y Mañana.

En marzo de 1977 el Independiente fue la primera compañía dancística que actuó en el reluciente Teatro de la Ciudad, con el apoyo del DDF y FONAPAS, en la Temporada de Primavera,[727] con localidades populares (de 10 a 60 pesos). Los días 18, 20, 25 y 27 de

[725] Bodil Genkel en Patricia Cardona, "25 años en la danza mexicana de Bodil Genkel", *op. cit.*

[726] "Michel Descombey. Tema de la conquista para el Ballet Internacional (*sic*)", *Cine Mundial*, México, 25 de febrero de 1977, p. 17.

[727] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 14 de marzo de 1977, p. 15.

marzo y 1 y 3 de abril se presentó en ese foro con *Ciclo*, *La espera* y *Tema y evasiones* de Flores Canelo, y *Gymnopedies* de Graciela Henríquez.

La dirección estaba a cargo de Flores Canelo y Gladiola Orozco; administración, Maurice Dejean; dirección de escena, Manuel Hiram; asistente de ensayos, Bernardo Benítez; relaciones públicas, Anadel Lynton; fotógrafo, Jorge Contreras. Los bailarines eran Miriam Alerhand, Elizabeth Anderson, Antonio Domingo, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale, Graciela González, Deby Grinberg, Herminia Grootemboer, Patricia Infante, Efraín Moya, Mario Rodríguez y Luis Zermeño.[728]

Gladiola Orozco dijo que estaba feliz de actuar en el teatro mejor equipado del país, aunque "ahora lo que hace falta es la organización necesaria realmente para difundir la labor de este teatro, a todos los niveles de la población", y promover espectáculos y precios, otra vez, populares. Para ella era importante que toda la gente reconociera como suyo ese teatro y acudiera a él cotidianamente; la estrategia que según Orozco había desplegado el Ballet Independiente era "ofrecer funciones especialmente a sindicatos y a otros grupos e instituciones",[729] con lo que obtuvo buenos resultados.

Al respecto, Patricia Cardona describió como "suceso importante" que la temporada del Ballet Independiente hubiera tenido amplia difusión y suscitado el interés de medios de comunicación, instituciones y sindicatos, los cuales habían solicitado descuentos para promover la asistencia entre sus agremiados y derechohabientes (como lo hizo el ISSSTE).[730]

Las obras presentadas por la compañía, según Mónica Gómez, tenían un "compromiso social" y manejaban un "simbolismo mágico"; abordaban "temáticas auténticamente mexicanas, una visión de la realidad del pueblo profundizando en lo que son sus angustias, limitaciones y miserias". El trabajo integraba "la plasticidad de la danza unida a la dramaturgia del teatro, con inclusiones acrobáticas y libertades musicales". La

---

[728] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Teatro de la Ciudad, México, 18, 20, 25 y 27 de marzo y 1 y 3 de abril de 1977.
[729] Gladiola Orozco en "Teatro de la Ciudad. El Ballet de México, feliz con su nuevo escenario", en *Cine Mundial*, México, 31 de marzo de 1977.
[730] Patricia Cardona, "Últimas funciones en el Teatro de la Ciudad. Amplia promoción a la temporada del Ballet Independiente", en *El Día*, México, 1 de abril de 1977, p. 20.

cronista destacó *La espera*, cuya representación estaba "muy bien lograda", y *Tema y evasiones*, que aludía a los contrastes sociales.[731]

Para Dionisia Urtubées fue notorio el avance técnico de los bailarines de la compañía; se lo adjudicó a la asesoría de Descombey. Opinó que *Ciclo*, que retomaba elementos de la cultura prehispánica, era una obra lenta que utilizaba "demasiado tiempo para tan poca acción coreográfica". En *La espera* que había "demasiada historia y muy poca danza"; los bailarines hablaban, actuaban, declamaban "y hacen de todo menos bailar". Aunque en su opinión las artes podían fusionarse, creía que sería "más válido especificar el campo de acción" del Ballet Independiente, pues "no se trata únicamente de mezclar lenguajes, sino de realmente llegar a integrar éstos y dar la posibilidad a un arte nuevo, distinto a todos los demás".

Urtubées criticó duramente a la compañía, cuya línea era "un tanto vieja", pues tenía semejanzas con el nacionalismo de los años cincuenta, que tomó al muralismo como fuente. Para ella, el lenguaje de la danza "debe ser elaborado, y no querer retroceder a un movimiento anterior, muy importante, pero ya superado en sus dos concepciones: el mismo lenguaje dancístico y la interpretación de una realidad actual".[732]

Al concluir las funciones en el Teatro de la Ciudad, Flores Canelo afirmó que en su trabajo hasta ese momento había tenido el privilegio de hacer lo que deseaba, "sin la frustración que significa la labor obligatoria impuesta por el medio". Se definió como "un rebelde que refleja en su labor artística sus propias contradicciones, que lo llevan en ocasiones a juntarlas de forma inseparable". Explicó que en sus primeras obras (*Pastorela*, *La Anunciación* y *Luzbel*) estaban presentes la religión y su "posición de duda-creencia existencial".

Afirmó que le interesaba más la coreografía que la interpretación, pues le daba más satisfacciones; con *La espera* alcanzó la "realización" que nunca tuvo como ejecutante, pues era una creación que proyectaba al pueblo con "implementos clásicos de la magia". Aclaró que en todas sus obras podían verse las "mismas preocupaciones, porque como buen mexicano continúo entre la realidad y el misticismo". Definió su compañía como "producto

---

[731] Mónica Gómez, "Compromiso en el Ballet Independiente", en *El Sol de México*, México, 29 de marzo de 1977.
[732] Dionisia Urtubées, "Temporada de Ballet Independiente", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, abril de 1977.

auténticamente mexicano" (aunque Anna Sokolow era un referente muy importante para ellos), desarrollado en función del contexto del país; pretendía logros colectivos y no individualistas; sus elementos estaban unidos por la "motivación común de entregar un espectáculo muy nuestro", sin ser chauvinista.[733]

En junio de 1977 el Ballet Independiente fue de gira a Sinaloa, patrocinado por la Dirección de Difusión y Fomento de la Cultura del gobierno estatal (DIFOCUR). Presentaron *Ciclo*, *La espera*, *Tema y evasiones* y *Gymnopedies* en Los Mochis, Culiacán, Cruz de Elota y Mazatlán, y obtuvieron una respuesta muy favorable del público. Como usualmente sucedía con esta compañía, la función más emocionante se dio en un templete al aire libre, en la plaza principal de Cruz de Elota; "acudió la población entera y se mantuvo atenta y participante a pesar de las difíciles condiciones técnicas". *Tema y evasiones* produjo "una identificación total" de los espectadores, quienes "comentaban en voz alta desde todos los rincones de la plaza su comprensión de lo que pasaba en el escenario y captaron de inmediato muchos detalles de la representación que a veces escapa a los públicos citadinos".[734]

En septiembre la Dirección de Danza del INBA convocó a una conferencia de prensa para anunciar la temporada del Ballet Independiente en el PBA; se mostraron fragmentos de los estrenos *Solo* y *Zarabanda de las soledades*. Gladiola Orozco declaró que el afán de la compañía desde su fundación había sido "tratar de captar y sensibilizar cada vez más a un mayor número de receptores", y sostuvo que "el pueblo siempre está preparado para entender el mensaje estético de la danza". Por su parte, Flores Canelo habló sobre "las motivaciones básicas" de sus obras, que eran "vivencias, muchas veces desagradables, con ciertos matices autobiográficos". Los bailarines de la compañía Jorge Gale y Adria Cordero también estuvieron presentes; el primero dijo que el número de aficionados a la danza contemporánea había crecido; la segunda se refirió a la necesidad del Ballet Independiente de tener "una sala propia en donde se preparen bailarines de tiempo completo".[735]

---

[733] Raúl Flores Canelo en Mónica Gómez C., "Raúl Flores busca plasmar en la danza su libertad de espíritu", en *El Sol de México*, México, 6 de abril de 1977.

[734] "Exitosa gira del Ballet Independiente de México por el estado de Sinaloa", en *El Nacional*, México, 10 de junio de 1977, p. 15-E.

[735] Gladiola Orozco, Raúl Flores Canelo, Jorge Gale y Adria Cordero en Mapero, "Diálogos con el Ballet Independiente de México", en *El Nacional*, México, 11 de septiembre de 1977, p. 16-C.

El estreno de Flores Canelo, *Solo*, era un “monólogo” sobre el miedo y la frustración “como elementos de autodestrucción del hombre frente a la actividad espontánea, que es el único camino por el cual el hombre puede superar el terror a la soledad”, decía su creador. En la obra aparecían recuerdos de su infancia y la imagen del bailarín frente al espejo, así como la imposibilidad de establecer relaciones con los otros. Era la primera vez que creaba “un ballet tan negativo”.

Flores Canelo expresó que su compañía pretendía desarrollar a sus integrantes como bailarines, directores de ensayos y dentro de la experimentación coreográfica (como creadores); ahí presentó a ocho nuevos bailarines y al novel coreógrafo Bernardo Benítez.[736]

El Ballet Independiente actuó en el PBA del 17 al 20 de septiembre con el programa *Suite ecléctica*, compuesto por cinco estrenos. Definió en el programa de mano, como desde tiempo atrás, que “la comunidad que somos busca la manifestación múltiple de sensaciones compartidas. Intentamos reflejar una realidad que nos envuelve (más bien de la que somos parte). La expresión está en proceso debido a lo ambicioso de la idea. El vehículo es la danza: alegría de una disciplina difícil”.

El estreno de Bernardo Benítez fue *Cuarteto* (m. Mahler); los de Flores Canelo, “algo” llamado *Numerito* (sin música) y *Solo* (m. Silvestre Revueltas), con el texto “La autodestrucción es la consecuencia de la vida no vivida”; y los de Descombey, *Polyrythmie* (m. François Bayle), que databa de años atrás, y *Zarabanda de las soledades* (m. Bach, Stravinsky, Haendel, Mozart, ritmos asiáticos, canciones populares, cantos de ballenas y sonidos concretos, diseños Fiona Alexander y Descombey), que él imaginó, coreografió y puso en escena, dividida en *Sueño, sueños*; *El despertar*, *Animación citadina*, *Un baile triste*, *Desesperanza amorosa*, *Amistad y pasión*, *Danza al ídolo*, *Dueto de amor* y *Colecta y final*.

Los créditos de la compañía habían cambiado, pues al lado de los codirectores Flores Canelo y Gladiola Orozco aparecía Descombey como director asociado. La administración seguía a cargo de Maurice Dejean; la dirección de escena, de Manuel Hiram; asistente de ensayos, Bernardo Benítez; diseños de iluminación, Michel

[736] Raúl Flores Canelo en María Idalia, “Miedo, frustración y terror a la soledad, en un ballet”, en *Excélsior*, México, 15 de septiembre de 1977, pp. 1-B y 2-B.

Descombey; grabaciones Michael Ehremberg; relaciones públicas, Anadel Lynton; fotógrafo, Jorge Contreras. Los bailarines eran Elizabeth Anderson, Jorge Gale, Graciela González, Herminia Grootemboer, Patricia Infante, Efraín Moya, Philippe Muhl, Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Miriam Alerhand, Jacques Broquet, Adria Cordero, Deby Grinberg, Ana María Mejía, Manuel Morales, Carlos Oropeza y Susana Weingarten. Los ocho últimos eran los jóvenes integrantes que aún estaban en proceso de formación.[737]

Para Luis Bruno Ruiz, *Solo* era una obra de gran "proyección psicológica" interpretada por el "magnífico bailarín-actor" Luis Zermeño (y el resto de la compañía), que experimentaba "un estado transferencial pleno de sentimiento poético". En cambio, *Numerito*, "una crítica al militarismo hitleriano", era "algo" que sólo servía de "relleno" al programa.

En *Cuarteto* se recurría a la "técnica del ballet blanco", que daba la oportunidad a las bailarinas Elizabeth Anderson y Herminia Grootemboer de exhibir su belleza y nivel técnico. En cuanto a las obras de Descombey, el cronista escribió que *Polyrythmie* ("formidablemente interpretado" por Philippe Muhl) tenía mayor "calidad escénica" que *Zarabanda de las soledades*, en donde el coreógrafo pretendía protestar por la pobreza del Tercer Mundo pero no lograba "la fineza que debe tener el alto ballet", como *La mesa verde* de Jooss, o el planteamiento social de *La Coronela* de Waldeen, "o sea, de los ballets mexicanos de los años cincuenta, que el público tanto añora".[738]

Según otro cronista, *Zarabanda de las soledades* era de "lo más acabado de todas las piezas"; en ella se apreciaba "la gran técnica y la riqueza imaginativa de Descombey".[739] Otro más afirmó que *Polyrythmie* "es una de esas coreografías que resultan completas en cada uno de sus momentos de creación".[740]

El Ballet Independiente cumplió una de sus metas en noviembre de 1977, cuando abrió su propia sede, el Espacio Independiente, en Hamburgo 218. En un local rentado y acondicionado por la SEP (gracias a la colaboración del arquitecto Ramiro González del Sordo), estableció su escuela y un foro; aunque no estaban concluidos, en ese mes arrancó

---

737 Programa de mano del Ballet Independiente de México, PBA, México, 17 a 20 de septiembre de 1977.
738 Luis Bruno Ruiz, "Añoran los ballets de los años 50", en *Excélsior*, México, 24 de septiembre de 1977, pp. 1-B y 3-B.
739 *El Sol de México*, México, 21 de octubre de 1977, reproducido en volante del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 20 a 23 de noviembre de 1980.
740 Manuel Capetillo, en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 21 de octubre de 1977, reproducido en *ibid*.

con dos clases impartidas por integrantes de la compañía de Paul Taylor que se estaban presentando en el PBA y el Teatro de la Ciudad.[741]

Gladiola Orozco definió el Espacio Independiente como el medio para "desarrollarnos con más rapidez en las disciplinas que llevamos y como lo debe hacer una compañía profesional"; además, daba la posibilidad de ofrecer funciones "populares, no masivas" de su compañía y otros grupos.[742]

El proyecto del Espacio Independiente ("Centro Coreográfico de Creación, Capacitación y Exhibición del Ballet Independiente") tenía cuatro objetivos: constituir un taller de creación coreográfica, formar bailarines, ofrecer "enseñanza abierta de la danza y artes conexas" e integrar un centro de "encuentros, realizaciones múltiples y manifestaciones teatrales". Para esos fines, se planteó el trabajo del Ballet Independiente; del Centro de Formación Profesional y Enseñanza Abierta para profesionales y aficionados de la danza contemporánea y clásica, que impartía materias obligatorias y optativas más seminarios pedagógicos, y tenía un estricto reglamento; y el Espacio Teatral, con capacidad para 150 personas, que utilizaba los salones de clase y ensayo y estaba abierto a espectáculos del Ballet Independiente, el Taller de su Centro de Formación Profesional, compañías invitadas, clases públicas, conciertos musicales, teatro, conferencias y encuentros.

Entre las instalaciones había dos salones equipados, bodegas, taller, vestidores, oficinas, biblioteca, fonoteca y cafetería, que favorecerían "la normalización de la vida cotidiana de un profesional y, al mismo tiempo, el desarrollo de un trabajo colectivo más eficiente", así como el funcionamiento eficaz del proyecto total de la compañía.[743]

## La escisión: dos fracciones Independientes

Cuando parecía que las condiciones del Ballet Independiente mejoraban, pues después de más de diez años tenía un local propio y un espacio para clases, ensayos y funciones, a finales de 1977 Flores Canelo "se desligó" de la compañía (y posteriormente formó su

---

[741] Pita, "Un centro para diversas artes. Funciona ya la escuela que patrocina el Ballet Independiente", en *Novedades*, México, 3 de noviembre de 1977.
[742] Gladiola Orozco en "Conceptos de Gladiola Orozco del Ballet Independiente", *op. cit.*
[743] Proyecto del Espacio Independiente del Ballet Independiente de México, México, s/f, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

propio grupo).[744] Sorprendía que el fundador del Independiente, codirector y coreógrafo principal, lo hubiera dejado abandonando todo en manos de Gladiola Orozco y Michel Descombey. Tendrían que pasar dos largos años de desacuerdos y enfrentamientos para que finalmente se estabilizara la situación de ambos grupos.

El de Orozco y Descombey, con el nombre, subsidio y patrimonio del Ballet Independiente, se presentó del 1 al 10 de febrero de 1978 en el Teatro de la Ciudad con obras de Flores Canelo (*Ciclo*, *La espera* y *Tema y evasiones*), de Anna Sokolow (*Desiertos*), de Graciela Henríquez (*Gymnopedies*) y *Año cero* de Descombey. El 30 de abril actuó en la ciudad de Aguascalientes, dentro del Programa Cultural de la Feria de San Marcos. En junio fue incluido en el Festival Internacional de Danza 1978 en el PBA, donde estrenó *Trío* de Bernardo Benítez (m. Ravi Shankar) y repuso *Ciclo* y *La espera* de Flores Canelo, además de las obras de Descombey *Círculos*. *La libertad y… los demás*, *Dueto de amor* (extracto de *Zarabanda de las soledades*) y *Año cero*.

El Ballet Independiente mantenía a Gladiola Orozco como directora y a Descombey como director asociado, además de haber creado un Consejo de Dirección, formado por Bernardo Benítez, Maurice Dejean, Mario Rodríguez y Luis Zermeño; Anadel Lynton era la encargada de la publicidad. Los bailarines eran Adria Cordero, Jorge Gale, Patricia Infante, Cecilia Lugo, Ruth Fastag, Perla López, Irene Martínez, Ana María Mejía, Thomas Bain, Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Manuel Morales, Carlos Oropeza, Héctor Padilla, Jeannie Harris y la invitada Martine Parmain.[745]

*Trío* era la segunda obra de Benítez y se le consideró "cálida y brillante".[746] El joven coreógrafo declaró que su intención era crear "un tipo de coreografía libre, que abarque problemas sociales pero que también muestre la belleza que existe y por la cual hay que luchar". Con toda modestia, dijo que en el futuro, "cuando tenga más experiencia", abordaría temas más cercanos a "la problemática del hombre". Benítez, además de sus estudios en México, había asistido a la escuela de Alvin Ailey en Nueva York (1976) y

[744] José Antonio Fernández C., "La Compañía de Flores Canelo presentó *El hombre y la danza*", en *Novedades*, México, 28 de noviembre de 1978.
[745] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Festival Internacional de Danza 1978, PBA, México, 12, 13, 15 y 16 de junio de 1978.
[746] *El Día*, México, 15 de junio de 1978, reproducido en volante del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 20 a 23 de noviembre de 1980.

volvería a esa ciudad en julio de 1978,[747] lo que le daría oportunidad de asimilar la técnica Horton, muy poco conocida en el país.

Del 19 de agosto al 11 de septiembre de 1978 el Ballet Independiente se fue de gira por las ciudades de Toluca, San Miguel de Allende, Orizaba, Xalapa, Córdoba, Tlacotalpan, Tuxtepec y Oaxaca, además de actuar dentro del X Festival Internacional de Música en Puebla. También en septiembre, el 18, participó en los "Espectáculos didácticos. En torno a la danza" del Teatro de la Ciudad,[748] y del 19 al 29, en la Temporada "Arte en las Delegaciones. Ballet 78-79" del DDF. En esta última bailó *La espera*, *Polyrythmie*, *Diálogo*, *De esperanza en esperanza*, *Zarabanda de las soledades* y *Trío*, con los bailarines Marisela Acosta, Jorge Gale, Jeannie Harris, Patricia Infante, Martine Parmain, Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Ruth Fastag, Perla López, Irene Martínez, Ana María Mejía, Manuel Morales, Carlos Oropeza, Héctor Padilla y Elisa Rodríguez.[749]

En octubre de 1978 el conflicto interno del Ballet Independiente se hizo público: mientras que la compañía actuó el día 11 en el IPN, la fracción encabezada por Flores Canelo, sin nombre alguno, estrenó el día 24 el espectáculo *El hombre y la danza* en el Teatro del BFM. Había venido trabajando esta obra desde tiempo atrás, pues en 1972 informó que crearía *Historia de la danza*, con la cual pretendía dar "una visión panorámica desde que el hombre comenzó a danzar inspirado por el ritmo cósmico –quizá en forma simiesca– hasta nuestros días en que el hombre vuelve a danzar, vestido de astronauta, en una discoteca".[750]

Los créditos de *El hombre y la danza* incluían guión, coreografía, textos, diseños y *collage* musical de Flores Canelo (Mellé, ritmos polinesios, prehispánica, Gervaise, Phales, Praetoris, Susato, Campra, Galuppi, N. Rota, G. Delerue, S. Joplin, N. Riddle, J. Schonberger, R. Turk, P. Piccioni, N. Fajardo, D. Pérez Prado, L. Alcaraz Smith, Singer, S. Bonno, M. Roach, F. Sor, S. Revueltas, H. Villa-Lobos y E. Morricone); el narrador era Roberto Dumont.

---

[747] Bernardo Benítez en Angelina Camargo, "El coreógrafo es como el poeta que empieza: a veces muy trágico o demasiado romántico", en *Excélsior*, México, 13 de junio de 1978, p. 11-C.
[748] Programa de mano del Ballet Independiente de México, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 18 de septiembre de 1978.
[749] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Temporada Arte en las Delegaciones. Ballet 78-79, México, 19 a 22 y 26 a 29 de septiembre de 1978.
[750] "Con cuatro estrenos se presenta esta semana el Ballet Independiente", en *El Día*, México, 11 de octubre de 1972, p. 16.

El "grupo sin nombre" estaba dirigido por Flores Canelo; iluminación y dirección de escena, Manuel Hiram; dirección de ensayos, Graciela González; asistente de producción, Jaime Hinojosa; coordinación y difusión, Anadel Lynton; administración, Magnolia Flores (esposa de Flores Canelo y hermana de Gladiola Orozco); fotógrafo, Jorge Contreras. Los bailarines eran Cecilia Baram, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Braulio Ruiz, Silvia Unzueta y Liberman Valencia.[751]

El espectáculo didáctico, sin escenografía y con muy poco vestuario (por razones prácticas y falta de recursos) cumplía su cometido de enseñar la historia de la danza y su papel social en la cultura. En esa función en el Teatro del BFM, según un cronista, quedó demostrado el talento del "grupo disciplinado y amante profundo de su arte", que podía "con el mínimo soporte material realizar un trabajo que otros, en la abundancia, no sueñan siquiera". Y señaló el aporte que para la música seleccionada por Flores Canelo hizo la discoteca de Rafael Castanedo, "cineasta magnífico e inteligente discófilo".[752]

A pesar de que *El hombre y la danza* se anunció como estreno, no lo era, pues el 6 de diciembre de 1977 se había presentado por primera vez en la sede del Ballet Independiente. En esa ocasión, Gladiola Orozco promovió la función exclusivamente para mostrar el trabajo a las autoridades del INBA. Estuvieron presentes Juan José Bremer, Ignacio Durán y otros (aunque no Salvador Vázquez Araujo).[753] La creación de esa obra nació de un planteamiento de Flores Canelo, pero en ella participaron otros coreógrafos, como el mismo Descombey.

En noviembre de 1978 de nuevo se presentó *El hombre y la danza*, esa vez en el Teatro de la Danza, en una larga temporada del 6 al 17 y 21 al 30, con las partes Época primitiva, La Edad Media al siglo XIX en Europa y El Siglo XX.[754] Las funciones del 21 y 23 fueron para el Patronato de Hacienda para Actividades Sociales, que presidía la esposa

---

751 Programa de mano de *El hombre y la danza*, Teatro del BFM, México, 24 de octubre de 1978.
752 "*El hombre y la danza*", en *Siempre!*, México, 8 de noviembre de 1978.
753 Registro de función del Ballet Independiente, Espacio Independiente, México, 6 de diciembre de 1977. Archivo del Ballet Teatro del Espacio.
754 Programa de mano de *El hombre y la danza*, Teatro de la Danza, México, 6 a 17 y 21 a 30 de noviembre de 1978.

del titular de la SHCP,[755] y el resto, abiertas a todo público. En ninguna apareció el nombre de la compañía, simplemente se decía "Espectáculo de Raúl Flores Canelo".

Esa obra también se bailó en el PBA en diciembre de 1978 en funciones especiales para escuelas secundarias,[756] y en febrero del año siguiente en el Teatro de la Danza, dentro del Ciclo Danza „79.[757] Flores Canelo explicó que ilustraba por medio de la danza y la narración "la estrecha relación que existe entre la danza y la sociedad; las situaciones políticas, sociales y religiosas que la exaltan o la reprimen; y resaltar cómo cada época de desarrollo del género humano es reflejada por la forma de bailar, producto de la ancestral necesidad del hombre de ser practicante o espectador de la danza". Según el coreógrafo, la obra estaba dirigida a todo público, "nadie se aburre, estoy seguro; no está pensada para los que son *snobs* o para quienes se dicen eruditos, sino para los que están interesados en iniciarse en este arte".[758]

Y así fue, pues *El hombre y la danza* era un "bello y emocionante espectáculo" que, a pesar de ser didáctico, escapaba a "lo aburrido". Se le consideró "estimulante y divertido, lleno de energía y alegría de vivir, que enfatiza la constante interacción entre la danza popular y la profesional y su importancia" en el devenir histórico. Según Malkah Rabell, en una "perfecta combinación de elementos dramáticos y coreográficos", aunaba "lo sensitivo con lo expresivo, lo serio con lo cómico, la palabra y los sonidos con la música". Además, los bailarines, Cecilia Baram, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Braulio Ruiz, Silvia Unzueta y Liberman Valencia, daban una demostración de "disciplina, de temperamento y a menudo de un despliegue artístico estupendo".[759]

Por su parte, Alma Guillermoprieto opinó que Flores Canelo poseía un "genial instinto teatral. Su sentido de la magia le permite hacer visible lo inconsciente con suma

[755] Programa de mano de *El hombre y la danza*, Teatro de la Danza, México, 21 y 23 de noviembre de 1978.
[756] "Danza", en *Novedades*, México, 4 de diciembre de 1978.
[757] "Danza", en *El Heraldo de México*, México, 12 de febrero de 1979, y "*El hombre y la danza*, espectáculo creado por Raúl Flores Canelo, el 23", *op. cit*.
[758] "*El hombre y la danza*, un espectáculo que aborda problemáticas sociales", en *Excélsior*, México, 8 de diciembre de 1978.
[759] Malkah Rabell en "*El hombre y la danza*, espectáculo creado por Raúl Flores Canelo, el 23", *op. cit*.

facilidad y fuerza". Para ella, con *El hombre y la danza* "la barrera terrible entre el espectador y el público la traspasa la seducción".[760]

El Ballet Independiente de México, encabezado por Orozco y Descombey, luego de bailar el 16 de febrero de 1979 en el Centro de Estudios Argentino Mexicanos, también participó en el Ciclo Danza „79 del Teatro de la Danza, con funciones del 2 al 5 de marzo y del 30 de marzo al 2 de abril del programa didáctico *La danza, lenguaje universal, intérprete de la realidad del hombre*.

Del 27 al 30 de abril en ese mismo foro se volvió a presentar *El hombre y la danza* de Flores Canelo. Aunque no en los programas de mano, en la propaganda de las funciones apareció el nombre Ballet Independiente, por lo que es obvio que ese grupo empezó a luchar por utilizarlo.[761] Y el 28 de mayo con ese mismo programa participó en los "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", con una función en el Teatro de la Ciudad.

Luego de esa última función, Shanik Berman escribió sobre el "maravilloso espectáculo" que le hizo preguntarse si no sería más conveniente contratar maestros de danza para entrenar a la selección nacional de fútbol, pues "les daría mayor destreza y agilidad en los pies, además de gracia al juego, que buena falta le hace".[762]

En tanto, el Ballet Independiente de Orozco y Descombey participó el 4 y 5 de mayo en el VII Festival Internacional Cervantino en Guanajuato, y el 15 y 16 de junio en la Temporada Internacional de Danza Contemporánea 1979 en el PBA. Con motivo de estas últimas funciones, el coreógrafo francés habló nuevamente de las razones que lo llevaron a renunciar a la dirección del Ballet de la Ópera de París, pero esta vez con una postura más radical: había sentido "un vacío enorme como consecuencia de los sucesos del 68 en Francia". Durante meses en ese país se habían vivido "momentos maravillosos de una posibilidad de comunicación"; en ese ambiente festivo y de liberación hubo encuentros con "gente que no sabía casi nada de la danza y daban opiniones. Casi me pareció al principio una tontería pero me di cuenta de que ellos tenían razón en sus cuestionamientos. Yo, en realidad, estaba dentro de un marco como bailarín, encerrado".

---

[760] Alma Guillermoprieto, "*El hombre y la danza*: nace el grupo de Raúl Flores Canelo", en *Proceso*, México, 26 de marzo de 1979, p. 52.
[761] Nota de pie de foto, en *El Día*, México, 29 de abril de 1979.
[762] Shanik Berman, "La danza como historia de lo mismo", en *Esto*, México, 31 de mayo de 1979.

La apertura que Descombey experimentó lo había llevado a promover el cambio dentro de la compañía francesa, lo que se le impidió. Al encontrarse con Gladiola Orozco en 1972 (no mencionó a Flores Canelo), había reconocido que el Ballet Independiente "tenía esa búsqueda" en la que él estaba interesado, y ésa fue "la chispa" por la que permaneció en México.[763]

La actuación del Ballet Independiente en la Temporada Internacional de Danza Contemporánea 1979 suscitó comentarios positivos; se reconoció el avance de sus bailarines (algunos ya provenientes de su propio Taller) y se le consideró en proceso de maduración y consolidación "como la mejor compañía profesional de danza del país".[764] También, Bernardo Benítez se fortalecía como coreógrafo estrenando *Mi y yo*; se destacó asimismo el "estilo coreográfico" de Descombey en *Tango* y *Adentro, afuera… adentro*.

En esa Temporada el Ballet Independiente estaba formado por la directora Gladiola Orozco; el director asociado Michel Descombey; Consejo de Dirección, Bernardo Benítez, Maurice Dejean, Mario Rodríguez y Luis Zermeño; directores de ensayos, Bernardo Benítez y Ezequiel Celada (quien había sido miembro del Original Ballet Ruso con el nombre de Raúl Celada, además de maestro de ballet en el Ballet Théâtre Contemporain y cuya integración al Ballet Independiente fue un importante aporte a éste); administración, Susana Castro; bailarines, Marisela Acosta, Bernardo Benítez, Antonio Domingo, Claudia Harris, Alicia Henley, Patricia Infante, Martine Parmain, Mario Rodríguez, Luis Zermeño, Ruth Fastag, Carlos Oropeza, Héctor Padilla, Elisa Rodríguez y Susana Romero, y los bailarines de su Taller, Pilar Arronte, Vivian del Valle, Margarita Espino, Victoria Gutiérrez, Lourdes López Vázquez y José Luis Morales.[765]

El 29 de junio de 1979, en paralelo a la Temporada Internacional de Danza Contemporánea que se realizaba en el PBA y en la que no fue incluido, el grupo de Flores Canelo se presentó en el Teatro de la Ciudad con el nombre de Ballet Independiente. Estrenó el "juego amoroso" *Trío* de Patricia Ladrón (m. Erik Satie); *Juego eterno* de Bodil Genkel (m. Francis Miroglio), sobre la lucha de amor entre los dos sexos; *La carpa del amor errante* de Graciela Henríquez (m. Hilario Sánchez), basada en el cuento de Gabriel

---

[763] Ricardo Castillo Mireles, "Descombey sonríe al saberse ignorado en su propio país", en *Excélsior*, México, 6 de junio de 1979, pp. 1-B y 11-B.
[764] *Ibidem*.
[765] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Temporada Internacional de Danza Contemporánea, PBA, México, 15 y 16 de junio de 1979.

García Márquez *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, que recreaba "un mundo profundamente latinoamericano, donde se conjugan el realismo y la magia", y *Jaculatoria* de Flores Canelo (m. Ponce, Froberger, Chopin y Wagner), que abordaba el erotismo y la muerte,[766] retomaba la imagen de la "mujer idealizada" provinciana de López Velarde y el mundo urbano en el que tuvo relación con las prostitutas y mujeres sofisticadas, además de incorporar una escena de un burdel "con toques de Clemente Orozco, muy sórdida".[767]

Los bailarines de la compañía eran Cecilia Baram, Blanca Gutiérrez, Graciela Henríquez, Benjamín Hierro, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón, Anadel Lynton, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Braulio Ruiz, Silvia Unzueta y Liberman Valencia; los bailarines invitados, Ismael Fernández, Gregorio Fritz, Bernardino Gómez y Herminia Grootemboer.

La dirección del grupo estaba a cargo de Flores Canelo; la iluminación y dirección de escena, de Manuel Hiram; la dirección de ensayos, de Graciela González; asistente de producción, Jaime Hinojosa; coordinación y difusión, Anadel Lynton; fotografía, Jorge Contreras y Raúl Aguilar; administración, Magnolia Flores; asesores, Luis Barranco, Rafael Castanedo y Juan Somolinos.[768]

Luis Bruno Ruiz opinó que en esa función del 29 de junio "predominó el espíritu latinoamericano" y que el grupo merecía el apoyo oficial, "pues sus obras siguen el camino pertinente de lo mexicano". En *La carpa* aparecían "danzas de fina estilización" nacidas de "lo auténtico" y construidas con "talento y sensibilidad". *Jaculatoria* tenía "valores plásticos trascendentes" y se sumaba a las obras de Flores Canelo con "categoría mexicana". En el "dibujo total" de *Trío* se mantenía un "sentimiento romántico" y en *Juego eterno* se notaba "la maestría coreográfica" de su autora. Socorro Meza, Efraín Moya, Liberman Valencia y especialmente "la bella bailarina Cecilia Baram" destacaron como intérpretes.[769]

---

[766] "Cuatro obras estrenará hoy el Ballet Independiente en el Teatro de la Ciudad", en *Excélsior*, México, 29 de junio de 1979.
[767] Raúl Flores Canelo en Elizabeth Pérez Liechti, "Galáctica. Raúl Flores Canelo uno de los grandes coreógrafos mexicanos, habla sin prejuicios I", en *El Universal*, México, 14 de abril de 1980.
[768] Programa de mano del Ballet Independiente, Teatro de la Ciudad, México, 24 de junio de 1979.
[769] Luis Bruno Ruiz, "Otro triunfo de Flores Canelo", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1979, pp. 16-B y 18-B.

Para Patricia Cardona, Latinoamérica era "el centro de la danza contemporánea vista por la lente teatral de Flores Canelo y la audacia imaginativa de Graciela Henríquez". Sus obras *Jaculatoria* y *La carpa* definían "la tónica de la compañía" y tomaban las fuentes latinoamericanas para elaborar un "lenguaje universal"; ambas eran "reivindicadoras de la realidad cultural del continente, porque así como es la continuación del mundo hispano, se rescata a sí misma en el mestizaje. Y es ahí donde surge lo „real maravilloso", una visión del mundo enriquecida por la magia y la concepción mítica de las cosas, por el colorido de las emociones y reacciones psicológicas, por la poesía oculta en las frases y gesticulaciones".

Escribió Cardona que *Jaculatoria*, basada en "el erotismo reprimido de López Velarde", era la obra "más lograda" de Flores Canelo hasta ese momento. Hacía referencia al México provincial de principios del siglo con imágenes teatrales "delicadas pero tensas de energía acumulada y oculta", con movimientos elegantes y un ambiente que indicaba "la turbulencia de la represión"; le recordaba "el clima de *Tarde en la siesta*" del cubano Alberto Méndez.

Para Cardona, Henríquez había construido los personajes de García Márquez utilizando "poses animalescas y un erotismo desenfrenado", "ingenuidad picaresca y una locura latente que se manifiesta en gesticulaciones espontáneas, vivaces, asimétricas, juguetonas, violentas, y a la vez plenas de ternura"; y aparecían vertiginosamente imágenes y clímax, que convertían a *La carpa* en una obra "tan seductora" como la del escritor. Al igual que sucedía con *Jaculatoria*, el espectador quedaba envuelto en "el encanto del mundo ilusorio de la representación escénica".

Las otras obras presentadas inspiraron a Cardona comentarios más fríos, como su afirmación de que *Trío* "podrá desarrollarse en un planteamiento más interesante" y que *Juego eterno* "ilustraba" la lucha de pareja. Pero sí anotó que los bailarines Herminia Grootemboer, Socorro Meza, Efraín Moya y Benjamín Hierro sobresalieron en la función.[770]

Para Ricardo Castillo Mireles el "*menage à trois* entre dos mujeres y un hombre", *Trío*, además de sus "entonaciones de sensualidad, que tan de moda están en la danza

[770] Patricia Cardona, "Ballet Independiente recrea la realidad mágica de América Latina", en *Unomásuno*, México, 2 de julio de 1979.

moderna", no decía nada, pues los bailarines no habían "puesto ni cuerpo ni corazón" al interpretarla; además, señaló que fue notoria "la trastabillante inseguridad de Cecilia Baram –cosa que extraña de sobremanera". En el caso de *Juego eterno* "la falla" no era de los bailarines (Baram y Liberman Valencia), quienes mostraron precisión, sino "la superficialidad de la coreógrafa" y su carencia de "esa chispa primordial que es la poesía".

A diferencia de esta última obra, en *Jaculatoria* los significados eran "menos esotéricos" y más "concisos"; tenía un "excelente uso del escenario con trabajos de grupo e individuales en diversos planos de profundidad escénica" y "un movimiento más seguro de los danzantes". Por su parte, *La carpa* mostraba el "estupendo talento coreográfico" y la gran imaginación de Henríquez, aunque tenía "fallas de construcción narrativa" que la volvían confusa; la autora había logrado expresar en algunas escenas el ambiente del cuento de García Márquez, pero no en todas, a causa de su falta de precisión.

Sobre la compañía Castillo dijo que sus integrantes tenían "talento, disciplina y creatividad", pero les faltaba madurez y corregir las "notables fallas de acoplamiento". Sólo por la presencia de Liberman Valencia ("bailarín de controlado físico") la función valió la pena, pues fue el único que "lució como figura de primera".[771]

José Enrique Gorlero señaló que cada una de las cuatro obras presentadas eran caminos diferentes de la coreografía. *Trío* era un "ballet delicado en su trazo, erótico en su concepto", cuyo resultado no era del todo satisfactorio; la razón estaba en que Patricia Ladrón había pretendido escenificar "una búsqueda amorosa muy fina" a partir de la danza clásica, pero la preparación técnica de los intérpretes no satisfacía "la demanda manierista de la autora": se había dado "un choque" entre la idea de la obra y la técnica Graham de los bailarines. *Juego eterno* era una obra "lineal y poco imaginativa" en la que Genkel retomaba el círculo como diseño; dentro de éste se movía una pareja sin cambios de dinámica; también aquí "Graham tiene su reconocimiento absoluto, casi didáctico por el trazo que la coreógrafa hace de los movimientos".

Lo mejor de la función para Gorlero fue descubrir que Flores Canelo "tiene todavía muchas cosas que decir y el talento suficiente para hacerlo". *Jaculatoria* le pareció "el encuentro con el espíritu temático de América Latina" y una puesta escénica teatral en la

[771] Ricardo Castillo Mireles, "Programa disparejo de Raúl Flores Canelo", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1979, pp. 13-B y 14-B.

que el coreógrafo recreó el ambiente romántico del pasado e hizo un uso muy acertado de la música. Los bailarines, a quienes Flores Canelo conocía y daba "a cada uno lo suyo", se movían "con sencillez, aprovechando a sus personajes para demostrar que no hace falta copiar movimientos si alguien pretende encontrar su camino". Además de ser una "hermosa coreografía", *Jaculatoria* planteaba la "reflexión" y abordaba un pequeño trozo de la historia mexicana.

Graciela Henríquez, con su "barroquismo latinoamericano y sus ricas variantes escénicas", en *La carpa* se había preocupado más por crear el "universo de fábula" de García Márquez que por reproducir su cuento. Para lograrlo, se valió de numerosos personajes, del color y el erotismo, que en la coreografía se mezclaban y contraponían: "por un lado el erotismo mórbido que representa el mundo de las prostitutas, en el cual Eréndira es un personaje explosivo (de gran melena y vestido rojo), y por otro, el erotismo feroz del amor que Eréndira y Ulises mantienen, en dos impecables duetos, verdadera carne de la coreografía".

Tanto *Jaculatoria* como *La carpa* fueron, según Gorlero, las obras donde se expresaron los objetivos de la compañía, así como "concepciones interesantes para el mundo de la danza en México".[772]

Después de esta función en el Teatro de la Ciudad, el grupo de Flores Canelo viajó por la República con *El hombre y la danza*, y levantó el entusiasmo de miles de espectadores.[773] En ésta y otras giras con ese espectáculo en 1979 y 1980 llegaron a 17 municipios de Sinaloa y a ciudades de Puebla, Querétaro, Guerrero, Guanajuato, Jalisco, Nayarit, Michoacán, San Luis Potosí, Durango, Zacatecas, Nuevo León y Tamaulipas.

---

[772] José Enrique Gorlero, "Flores Canelo y Graciela Henríquez presentaron sus dos últimas coreografías con el Independiente", en *El Día*, México, julio de 1979.
[773] "El Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo, actuó ante miles de personas en provincia", en *Novedades*, México, 10 de octubre de 1979.

**Lucha por un nombre y dos subsidios**

Antes de la función del 29 de junio en el Teatro de la Ciudad, ya que el grupo encabezado por Flores Canelo había decidido utilizar el nombre de Ballet Independiente, el conflicto entre las dos fracciones de la compañía estalló, lo cual interesó a muchos críticos y cronistas, quienes ayudaron a esclarecer sus causas.

Ricardo Castillo Mireles fue uno de ellos, y presentó las versiones de las dos partes. Aclaró que existían dos compañías: la de Flores Canelo tenía el nombre de Ballet Independiente y la que dirigían Gladiola Orozco y Michel Descombey era el Ballet Independiente de México. El primero estaba en desventaja, pues no contaba con una sede ni con facilidades para realizar su trabajo, en tanto que el segundo tenía el Espacio Independiente, "el mejor piso de danza en México".

En la conferencia de prensa anterior a la función del 29 de junio en el Teatro de la Ciudad, Castillo Mireles le comentó a Flores Canelo que el uso del mismo nombre por dos grupos causaría confusión. La respuesta del coreógrafo fue sencilla: "Lo siento mucho", e hizo referencia a la lucha legal que entablaría por el derecho a utilizarlo. Por el momento él había enviado un oficio a los integrantes del grupo de Orozco y Descombey "amenazándolos con un proceso legal si no se abstenían" de seguirlo usando.

Flores Canelo aseguró que había salido de las instalaciones del Ballet Independiente el 31 de julio de 1977, debido a que el titular de la Dirección de Danza del INBA, Salvador Vázquez Araujo, había enviado a Orozco y al mismo Flores Canelo un oficio pidiéndoles que dejaran su sede. La razón que dio el funcionario fue que sabía de las "dificultades internas" que vivía la compañía y que en tanto no se resolvieran, se les retendría el subsidio del INBA. "Lo que pasa es que yo sí me retiré. Abandoné el local y ellos no. Siguieron trabajando conmigo algunos bailarines que no estuvieron de acuerdo", con quienes "fundó" el nuevo Ballet Independiente el 4 de octubre de 1978. (Estas aseveraciones fueron rebatidas posteriormente por Gladiola Orozco.)

Las "dificultades internas" se debían a la ruptura de Flores Canelo con Orozco y Descombey; según el primero, "por cuestiones bastante sutiles y otras no tanto". Explicó que la compañía tenía "un carácter muy especial", pues "todos los miembros del Ballet contaban y éramos como una familia. Pero después de nuestra gira a Europa y a raíz de la

llegada de Descombey, que fue invitado para montar una coreografía y luego se quedó", se iniciaron los conflictos en la dirección.

Las diferencias que Flores Canelo dijo haber tenido con Descombey eran artísticas, y "muy graves", pues

> él tiene un enfoque hacia el arte muy de realismo socialista y yo, aunque parezca gringo u holandés, soy mexicano. No es demagogia, comí lo que se come en este país. Él, además, tiene una formación clásica en cuanto a dirigir una compañía. Fue director del Ballet de la Ópera de París, que es una compañía clásica y romántica y no funciona de otra manera. Ellos acostumbran hacerles caravanas a los primeros bailarines y esas cosas, y yo no quiero que se le hagan caravanas a nadie.

Castillo también buscó la opinión de Gladiola Orozco, quien dijo que la pugna por el nombre se había convertido en una "guerra de nervios" de la que saldrían dañados los contrincantes, el público (por la confusión del nombre) y "la imagen de la danza". Estaba dolida por las declaraciones de Flores Canelo, pues "te puedes pelear con todos pero cuando la eliminación viene de parte de tu propia sangre, eso duele". Afirmó que Descombey era un artista "trabajador y talentoso", dedicado totalmente a su labor como coreógrafo, que a Flores Canelo "nadie lo corrió" y que al haber dejado la compañía había perdido el derecho a reclamar el nombre. Éste, según Orozco, le pertenecía legalmente a ella (quien era la presidenta de la asociación civil, mientras que Flores Canelo era el vicepresidente); estaba dispuesta a pelearlo en tribunales, aunque, añadió, "no es el nombre lo que hace la calidad del grupo".

Castillo escribió que, "irónicamente", Orozco y Flores Canelo hablaban con respeto uno del otro; "ella reconoce en él un gran talento y él en ella a una mujer fuerte y trabajadora", pero "el conflicto surge con algunas personas que los rodean, tanto en el caso de Descombey como algunos otros que ahora se han asociado con Flores Canelo".[774]

Alberto Dallal también escribió sobre el conflicto, afirmando que eran comunes y benéficas las escisiones de compañías dancísticas. Las comparó con los partidos marxistas: "la realidad misma va obligando a sus miembros a trabajar organizadamente en ámbitos y esferas nuevos, distintos, que reflejen los avances de la realidad y del mundo. En ese

[774] Ricardo Castillo Mireles, "Por una divergencia de criterio nacen dos Ballets Independientes", en *Excélsior*, México, 29 de junio de 1979, pp. 17-B y 18-B.

sentido, en México trabajan y actúan grupos de danza que, cada uno por su lado, hacen valer su tendencia estética, su concepción del mundo, sus ideas sobre la danza, sus temas e incluso sus diferentes técnicas y procedimientos de preparación dancística. Esta pluralidad resulta saludable".

Pero en el caso del Ballet Independiente, Dallal expresó su desacuerdo con las medidas utilizadas para "resolver" el problema, pues las autoridades oficiales de la danza no habían sopesado "ni antecedentes ni implicaciones futuras", cuando su obligación era actuar en forma imparcial, "informarse sobre la realidad del hecho; deben buscar formas legales y justas que permitan el constante desarrollo y la superación de los artistas". En este caso, afirmó Dallal, una de las dos compañías se había quedado con todo el apoyo oficial y la otra, que era la dueña de los "derechos y notificaciones legales para detentar el nombre", no tenía ni local.

Dallal exigía una investigación y que la Subdirección General de Música y Danza del INBA diera una solución justa, sin tomar decisiones apresuradas y con pleno conocimiento de lo que sucedía.[775]

Enrique Gutiérrez escribió que aunque las cabezas de los dos Ballets Independientes tenían el mismo "derecho por antigüedad" sobre el nombre, porque ambos eran sus fundadores, "la actitud de Flores Canelo ha causado molestia" y la "mayoría simpatiza con Gladiola Orozco" (sin aclarar la mayoría de quiénes, funcionarios, bailarines, espectadores o cronistas).[776] Por su parte, para la directora de la revista *Danza*, Elizabeth Pérez Liechti, ambas compañías tenían "validez nacional" porque su trabajo coreográfico era creativo.[777]

La lucha legal por el nombre de la compañía pareció resolverse el 25 de julio de 1979, cuando el juez decimoprimero de lo civil, Melchor Alejandro Rea Vázquez, emitió un decreto a favor de Flores Canelo. Éste había promovido un juicio ordinario civil, con el expediente 2713/79, en contra de Gladiola Orozco y otros. El juez emplazó, por parte de Raúl Flores Canelo, Cecilia Baram, Manuel Hiram, Silvia Unzueta, Graciela González, Anadel Lynton, Blanca (Patricia) Ladrón de Guevara, Socorro Meza, Efraín Moya, Magnolia Orozco de Flores, Liberman Valencia, Dalia Próspero, Jaime Hinojosa, Herminia

[775] Alberto Dallal, "Raúl Flores Canelo", sin fuente, México, junio de 1979.
[776] Enrique Gutiérrez, "Reflectores", en *Últimas Noticias*, 2a. edición, México, 30 de junio de 1979.
[777] Elizabeth Pérez Liechti en Ricardo Castillo Mireles, "Flores Canelo y Descombey son creativos: Elizabeth Pérez L.", *op*. *cit*.

Grootemboer, Jorge Contreras y Graciela Henríquez, a Gladiola Orozco, Michel Descombey, Maurice Dejean, Luis Zermeño, Bernardo Benítez, Mario Rodríguez, Patricia Infante, Sabas Heredia Godínez, Carlos Oropeza, Héctor Padilla, Antonio Domingo y el representante legal de Ballet Independiente de México, A. C.

De acuerdo con el Código de Procedimientos Civiles, el juez les ordenó a los demandados que "se abstengan de usar por sí o por interpósita persona bajo cualquier forma, el nombre artístico Ballet Independiente" o serían objeto de las sanciones que marcaban la Ley Federal de Derecho de Autor y el Código Federal de Procedimientos Civiles.[778]

Dos meses después, el juez envió un oficio a Cuauhtémoc Velasco Oliva, gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos del FONAPAS, al que anexó el documento anterior, en el que le informaba que se hallaban radicados en su juzgado la demanda y el decreto contra los demandados para evitar que usaran el nombre de la compañía.[779] Seguramente, documentos similares fueron enviados a otras instituciones que promovían el arte en el país, para dar a conocer la situación de la razón social de la compañía.

En agosto respondió Michel Descombey. Durante un ensayo público en el Teatro de la Danza retó a Flores Canelo (a nombre propio, no de la compañía) a sostener un debate público para aclarar las acusaciones que le había hecho; aunque el francés no hizo comentarios contra el mexicano, aseguró que estaba dispuesto a responder sus acusaciones "cuando, como y donde quiera". Le molestaba que Flores Canelo hubiera declarado que él lo había desplazado del Ballet Independiente como director artístico y causado su salida de la compañía; que había propiciado que "los bailarines tuvieran que caravanear a las primeras figuras a la antigua usanza francesa" y que había robado el vestuario de la compañía. Ahí mismo, Mario Rodríguez aclaró que el Ballet Independiente no sólo estaba

[778] Decreto del juez decimoprimero de lo civil Melchor Alejandro Rea Vázquez, Tribunal Superior de Justicia del DF, expediente 2713/79, México, 25 de julio de 1979.
[779] Oficio del juez decimoprimero de lo civil Melchor Alejandro Rea Vázquez, Tribunal Superior de Justicia del DF, dirigido a Cuauhtémoc Velasco Oliva, gerente de la Coordinación de Convenios Culturales y Educativos del FONAPAS, México, 20 de septiembre de 1979.

integrado por sus directores sino por muchos otros miembros, que eran "partícipes y socios en el destino" que le esperara.[780]

El debate nunca se llevó a cabo, según Ricardo Castillo Mireles, porque Flores Canelo lo rehuyó, "alegando que no tenía la menor posibilidad de salir bien librado, no dado a que no tuviera razón, sino al hecho de que no se expresa con fluidez verbalmente frente a un público".[781]

A pesar de la disposición del juez, la compañía de Orozco y Descombey continuó utilizando el nombre. Como Ballet Independiente actuó del 2 al 5 de agosto y el 21 y 22 de octubre en el Ciclo Danza „79 del Teatro de la Danza; el 31 de agosto en el Centro de Convenciones de Acapulco con *Trío*, *Dueto de amor*, *De esperanza en esperanza* y *Adentro, afuera... adentro*, y del 19 al 23 y del 26 al 30 de septiembre en el Teatro de la Danza, donde repuso *Año cero*,[782] ante un teatro lleno durante toda la temporada.[783]

Para esas funciones hubo cambios en el Consejo de la Dirección de la compañía, pues sólo apareciero Bernardo Benítez, Maurice Dejean y Mario Rodríguez (ya no Luis Zermeño). Los bailarines eran Marisela Acosta, Bernardo Benítez, Antonio Domingo (ahora con esta compañía), Claudia Harris, Alicia Henley, Patricia Infante, Martine Parmain, Mario Rodríguez, Ruth Fastag, Carlos Oropeza, Héctor Padilla y Elisa Rodríguez; los integrantes del Taller de la compañía, Pilar Arronte, Vivian del Valle, Margarita Espino, Victoria Gutiérrez, Susana Laborde y José Luis Morales. La dirección era de Gladiola Orozco; el director asociado, Michel Descombey; diseños de iluminación, Descombey; dirección de ensayos, Bernardo Benítez y Ezequiel Celada; administración, Susana Castro.[784]

La campaña de Flores Canelo arreció. En octubre de 1979, en una rueda de prensa en la Escuela de Danza del DDF luego de una función, hizo declaraciones contra el INBA y su Dirección de Danza. Acusó a ambas dependencias de "antinacionalistas" porque habían suspendido el "subsidio provisional" otorgado a su grupo en diciembre de 1978, "para

[780] Ricardo Castillo Mireles, "Michel Descombey reta a Raúl Flores Canelo a un debate ante el público", en *Excélsior*, México, 2 de agosto de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[781] Ricardo Castillo Mireles, "Cicatrices por el pasado conflicto del Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 26 de diciembre de 1979, pp. 1-B y 5-B.
[782] "El Ballet Independiente repondrá *Año cero*", en *Excélsior*, México, 30 de agosto de 1979.
[783] "Se presentó el Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 5 de octubre de 1979.
[784] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Teatro de la Danza, México, 19 a 23 y 26 a 30 de septiembre de 1979.

proporcionárselo al nuevo conjunto dirigido por el coreógrafo francés Michel Descombey, que ilegalmente continúa utilizando nuestro nombre" y, junto con Gladiola Orozco, había "sorprendido" a las autoridades del INBA para que tomaran esa decisión "injusta". Asimismo, afirmó que ante la "medida precautoria" que ordenaba a Orozco y Descombey dejar de utilizar el nombre Ballet Independiente, éstos habían interpuesto un amparo para intentar "conseguir la nulidad del nombre artístico, registrado por nuestra asociación civil".

Explicó que el argumento utilizado por la Dirección de Danza para retirarles el apoyo provisional fue que había dos grupos con el mismo nombre, sin tomar en cuenta que el prestigio y logros del Ballet Independiente se les debían a "sus principales coreógrafos, bailarines y personal, quienes siguen con nosotros". Dio unos números que no concuerdan con los datos aparecidos en los programas de mano, según los cuales su Ballet Independiente tenía veinte elementos (entre director, bailarines y personal administrativo) y el de Orozco y Descombey, sólo once.

Flores Canelo informó de que unos días antes se entrevistó con Vázquez Araujo para "preguntar si había respuesta a su legítima petición de subsidio para su grupo", pero el ingeniero se mantuvo en su postura. Ante ello, Flores Canelo y los integrantes de su grupo advirtieron que "si dicho funcionario no nos resuelve en un plazo breve, acudiremos a las autoridades superiores y, de ser necesario, plantearemos nuestras peticiones a la señora Carmen Romano de López Portillo".

Aun sin local, subsidio y programación, Flores Canelo y su Ballet Independiente seguían trabajando. Recientemente, por invitación del Consejo Nacional de Cultura de Cuba, el coreógrafo había participado en los festejos del vigésimo aniversario de Danza Nacional de Cuba, que le solicitó una segunda coreografía (que todavía no montaba), y su grupo iría de gira por la isla (la que se llevó a cabo en 1981).[785] Además, en medio del conflicto el Ballet Independiente de Flores Canelo dio una temporada en la UNAM en varias fechas de octubre y noviembre.[786]

---

[785] Raúl Flores Canelo en Eduardo Camacho, "Injustamente retiró el subsidio a nuestro conjunto: Raúl Flores Canelo. Antinacionalismo del INBA, al reconocer como Ballet Independiente al grupo del francés Michel Descombey", en *Excélsior*, México, 5 de octubre de 1979, pp. 1-C y 12-C.

[786] El Ballet Independiente de Flores Canelo dio funciones en las facultades de Contaduría y Administración, de Ingeniería y de Filosofía y Letras el 23 de octubre y 6 y 9 de noviembre, respectivamente; en Eduardo Camacho, "El Ballet Independiente, Forion Ensamble, Athenea Baker y Pilar Rioja, en la UNAM", en *Excélsior*, México, 2 de noviembre de 1979.

En esa rueda de prensa de octubre de 1979, Flores Canelo y su grupo pidieron apoyo a la opinión pública, que "ha reconocido nuestra identidad y valor como institución artística a lo largo de trece años"; adelantaron que buscarían la solidaridad de los demás grupos dancísticos y artísticos del país y que darían "funciones de protesta a nivel masivo".

Aclararon que "no tenemos nada en particular contra Michel Descombey, ni contra su nacionalidad", pero pidieron que se les reconociera como "el legítimo Ballet Independiente, y que nos den garantías necesarias para laborar". No se oponían a que "el grupo de Descombey" recibiera subsidio, pero exigían que cambiara el nombre "usurpado".[787]

Estas declaraciones de Flores Canelo y sus seguidores fueron difundidas por varios medios. Angelina Camargo escribió que no había equidad en el trato que las autoridades de la Dirección de Danza del INBA daban a los dos Ballets Independientes, y ello debía solucionarse.[788] Patricia Cardona reconoció que el ordenamiento del juez a favor de Flores Canelo era un "logro importante" para él, pues le daba "mejores perspectivas" para recuperar el "limitado subsidio provisional" otorgado por el INBA en diciembre de 1978, suspendido a raíz del uso del nombre.

Sobre el trabajo artístico de su Ballet Independiente, Flores Canelo le dijo a Cardona que posiblemente la obra que montaría para la compañía cubana sería *La espera*, y que estaba en proceso de crear una nueva con música de Hilario Sánchez, "un trabajo alegre, pues ya hice demasiados dramas, y el humor hace falta en nuestro repertorio". Le comentó que su grupo tenía como huésped al coreógrafo cubano Víctor Cuéllar; les había "caído del cielo" porque ocho meses antes Flores Canelo había solicitado a la Dirección de Danza que lo invitara, pero al surgir las diferencias con Vázquez Araujo, el proyecto se detuvo. No así en Cuba, por lo que de manera imprevista llegó Cuéllar y estaba trabajando con ellos (y simultáneamente, con el CESUCO y el BNM).

Flores Canelo explicó que por el momento no invitaría a coreógrafos mexicanos a trabajar con su grupo por la situación en la que vivían y porque tanto él como Graciela Henríquez debían ser los encargados de desarrollar "el trabajo artístico en proyecto".

---

[787] Raúl Flores Canelo en Eduardo Camacho, "Injustamente retiró el subsidio a nuestro conjunto: Raúl Flores Canelo…", *op. cit*.
[788] Angelina Camargo B., "Lo dirige Raúl Flores Canelo. El Ballet Independiente solicita apoyo oficial para subsistir", en *Excélsior*, México, 24 de octubre de 1979, pp. 1-C y 8-C.

Para Flores Canelo, como lo había sostenido en ocasiones anteriores, el sustento de un grupo estaba en su orientación artística. Criticó que luego de la escisión Gladiola Orozco hubiera asumido esa labor, pues si bien era una administradora “competente en su oficio”, eso no la capacitaba para “asumir la responsabilidad de preservar la orientación estética de la compañía”. Además, Flores Canelo afirmó que, salvo Orozco, todos los elementos que formaban la asociación civil del Ballet Independiente lo apoyaban a él.

Añadió que las obras fundamentales de la compañía, las que le dieron prestigio nacional e internacional, eran producto de Henríquez y de él mismo, y por lo tanto, ellos seguirían ocupando la posición de coreógrafos principales.[789]

Obligado por las preguntas de los periodistas en una reunión nacional de directores de Casas de la Cultura, Juan José Bremer opinó sobre la existencia de dos Ballets Independientes. En la ciudad de Puebla el director del INBA afirmó que el conflicto era de “índole jurídica” y debía resolverse “con normas objetivas, no con pensamiento subjetivo”. Para él, lo central era “el problema artístico”, y aseguró que el INBA no pretendía “frenar el espíritu creador” y sí, en cambio, dar una solución “con sentido constructivo”. Vigilaría personalmente la intervención del Instituto, al que no concebía “cerrando puertas”, aunque “su problema es de limitación de recursos”. Por ello, “la batalla fundamental es obtener recursos para estimular a nuevos grupos, ya que la cultura la hace la sociedad y la función del Estado es difundirla”.[790] De tal manera que Bremer, como en otros conflictos durante su periodo, debido a su postura institucional y al poder restringido que tenía como director del INBA, no se comprometió a nada específico ni tomó una postura definitiva, pero sí identificó al Ballet Independiente de Flores Canelo como “nuevo grupo”.

Ante los ataques constantes de Flores Canelo y su grupo en la prensa, el Ballet Independiente de México de Orozco y Descombey, que hasta entonces había permanecido en silencio, presentó un escrito puntualizando varios aspectos del conflicto; además, Orozco y Maurice Dejean, acompañados de veinte integrantes del Ballet Independiente, dieron una conferencia de prensa para aclarar la situación.

---

[789] Patricia Cardona, “Raúl Flores Canelo lo tiene registrado en la Dirección de Derechos de Autor. El nombre Ballet Independiente no podrán usarlo en sus presentaciones Descombey y Gladiola Orozco”, en *Unomásuno*, México, 23 de octubre de 1979.

[790] Juan José Bremer en Patricia Zama, “El problema del Ballet Independiente es de índole jurídica: J. J. Bremer”, en *Unomásuno*, México, 27 de octubre de 1979, p. 19.

Tanto en el escrito como en la conferencia de prensa afirmaron, “fuera de toda preocupación polémica”, que no existía ninguna crisis ni supuesta división de la compañía; “no hay ni ha habido escisión” del Ballet Independiente, la salida de Flores Canelo fue

en forma individual y por decisión propia el 7 de diciembre de 1977, sin haber dado a los miembros de la compañía información alguna sobre los motivos de esa decisión. Ningún miembro de la compañía abandonó entonces (ni después) al Ballet Independiente de México pretextando la salida de Raúl Flores. Cabe añadir que a fines de enero de 1978, Raúl Flores exigió que fuera retirado su crédito de codirector del directorio de la compañía, y que el 24 de agosto siguiente, dirigió una carta a Gladiola Orozco como directora del Ballet Independiente de México pidiéndole que no sean utilizadas sus obras dentro del repertorio del Ballet.

Sostuvieron que el Ballet Independiente de México proseguía en su trabajo de difusión y en el de la escuela en su Espacio Independiente; dieron una relación de sus funciones del 1 de febrero de 1978 al 22 de octubre de 1979.

Aclararon la “incorporación progresiva” de Descombey a la compañía desde noviembre de 1972 hasta junio de 1977, proceso que había contado con la aceptación del entonces codirector Flores Canelo. Mencionaron dos ejemplos del tipo de relación profesional que ambos coreógrafos tuvieron en ese periodo: Descombey diseñó y montó la iluminación de todas las obras de Flores Canelo a partir de la gira por Europa en 1975, y por petición de Flores Canelo, Descombey realizó la grabación, montaje musical y parte de la coreografía de *El hombre y la danza*, producida y creada colectivamente dentro del Ballet Independiente (idea y coreografía de Flores Canelo, coordinación de Gladiola Orozco), además de que se estrenó ante las autoridades del INBA en una función privada el 6 de diciembre de 1977, en el Espacio Independiente.

Sobre Orozco, se aclaró que “nunca ha cesado de luchar por el desarrollo técnico y artístico de la compañía desde 1966”; encargada de la formación de la mayoría de sus bailarines, “sigue asumiendo, además de responsabilidades administrativas, la mayor parte de la dirección artística tanto a nivel de clases y ensayos como de las decisiones de carácter técnico, estético e ideológico”.[791]

---

[791] Declaración del Ballet Independiente de México, con membrete de la compañía, México, 1979, s/f, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

En la sesión en que se dio a conocer este escrito, los voceros del Ballet Independiente de México dijeron que sus aclaraciones eran motivadas por las "fuertes imputaciones" y "ataques a nivel personal" de Flores Canelo contra Orozco, Descombey y Dejean "esgrimiendo un nacionalismo cuestionable" contra la incorporación de Descombey y su nacionalidad. Con la participación de los 22 integrantes del Ballet Independiente de México, los tres directivos, además del bailarín Mario Rodríguez (vicepresidente de la asociación civil en ese momento) se negaron a que en la prensa se hablara del "nuevo grupo de Gladiola Orozco" frente al recientemente formado por Flores Canelo, en que sólo dos integrantes, además del coreógrafo, "han pisado" las instalaciones del Ballet Independiente de México.

Aclararon que el nombre de Ballet Independiente fue registrado por Flores Canelo en la Dirección de Derecho de Autor de la SEP el 8 de octubre de 1978, motivo por el cual se hizo pensar en una división de la compañía. Se comentó que Juan José Bremer había declarado que el problema era jurídico y lo importante era lo artístico; sin embargo, aseguraron que no había ningún conflicto, porque la asociación civil encabezada por Orozco tenía el registro del nombre Ballet Independiente de México.

Los directivos dijeron que no pretendían poner en duda el trabajo de Flores Canelo, como tampoco lo estaba el del Ballet Independiente de México, que contaba con un numeroso público seguidor.

Los periodistas preguntaron sobre el subsidio anual que el INBA les daba. Orozco respondió que "no nos da, porque dar es otra cosa"; argumentando que no era una cantidad fija, no mencionó el dato. También aclaró que Descombey nunca desplazó a nadie, sino que cubrió un puesto que nadie había desempeñado antes, y en ese caso, era "un problema de capacidad", y la postura nacionalista de Flores Canelo, sólo una maniobra.[792]

El Ballet Independiente de Flores Canelo recurrió al director del INBA. Le envió una carta explicándole su "injusta situación" y demandando "la solución del conflicto, restitución inmediata y con carácer retroactivo del subsidio, restitución de la programación y un local adecuado para clases y ensayos, y respuesta a la solicitud, plan de trabajo y presupuesto presentado a la Dirección General del INBA, el 15 de agosto [de 1979], para el

[792] "Gladiola Orozco, Descombey, Dejean. Nunca ha existido ruptura en la continuidad de las actividades del Ballet Independiente de México", en *Unomásuno*, México, 2 de noviembre de 1979.

periodo 1979-1980". El secretario particular de Bremer, Romeo Ruiz, recibió esa carta y posteriormente acompañó al grupo a reunirse con Vázquez Araujo, a quien le pidió que analizara el conflicto. No obstante, declararon los integrantes del Ballet Independiente, "éste sólo le ha dado largas al asunto y burlándose de nosotros, nos cita sólo para decirnos que no hay resolución todavía". Además, el funcionario les había suspendido la autorización para utilizar los salones de ensayo de la Dirección de Danza y la programación en teatros del INBA.

En consecuencia, el Ballet Independiente de Flores Canelo anunció que se reuniría con el subsecretario de Cultura y Recreación, Roger Díaz de Cossío, confiando en su disposición para resolver el problema, lo que había logrado en el caso de los conflictos en el Conservatorio Nacional de Música y los CEDART.[793]

Luego de conocer las posturas de Flores Canelo y de Gladiola Orozco, los periodistas buscaron a Vázquez Araujo para que comunicara la de la Dirección de Danza del INBA. El ingeniero aceptó dar su opinión: esa dependencia era ajena a los conflictos legales que se desataban en cualquier asociación civil y no intervendría entre el Ballet Independiente y el Ballet Independiente de México. Su Dirección no cerraba las puertas a los grupos que presentaban un programa de trabajo coherente y demostraban su calidad artística, al contrario, "peleo como un perro de presa por los grupos que muestran una continuidad y una calidad en su trabajo dentro de la danza en México".

Aseguró que ya había solicitado a Gladiola Orozco, con el fin de evitar mayores conflictos, que no utilizara el nombre de Ballet Independiente de México hasta que se definiera legalmente a quién le pertenecía el registro.

Sobre el subsidio al Ballet Independiente y Ballet Independiente de México, dijo que en 1980 el "sistema económico" de su Dirección cambiaría y los apoyos se darían según programas concretos y funciones vendidas, por lo que ambas compañías tendrían oportunidades de trabajar con el INBA.[794]

En una entrevista que dio a José Enrique Gorlero, Vázquez Araujo explicó que en julio de 1978, estando en el Concurso Internacional de Ballet de Varna,

---

[793] Eduardo Camacho, "El Ballet Independiente se entrevistará con Díaz de Cossío, para que le reintegren su sede y subsidio", en *Excélsior*, México, 16 de noviembre de 1979, p. 34-A.
[794] "La Dirección de Danza define posiciones", en *El Día*, México, 23 de noviembre de 1979, p. 21.

me llegó la noticia de que hubo una ruptura violenta en el Ballet Independiente. Mandé un télex para pedir que se mantuvieran las cosas en calma hasta mi vuelta, para poder comprender lo que sucedía. Los locales de la SEP no son propiedad de ningún grupo y tampoco de ninguna asociación civil, son patrimonio nacional. A mi regreso entonces me explicaron cuál era la problemática. El maestro Flores Canelo había decidido irse, de hecho en el Festival de Danza 1978 [en junio] estaba retirado, con él, un grupo de personas se separaron durante ese mes, y aquí es muy importante señalar que los que lo hicieron fueron gentes de iluminación [Manuel Hiram], fotógrafos [Jorge Contreras], relaciones públicas [Anadel Lynton], pero bailarines, sólo se cambiaron uno o dos [los bailarines que ya no fueron incluidos en las funciones del Ballet Independiente de México en junio de 1978 fueron Efraín Moya, Graciela González y Herminia Grootemboer].[795] Esto se puede comprobar mediante la lectura de los programas de esa época. Encontré que la situación jurídica era de facto.

[Vázquez Araujo trató de mediar entre los dos grupos y al no lograr acuerdos,] por precaución, les comuniqué en agosto de 1978 que quedaba suspendido el préstamo que tenía la asociación civil Ballet Independiente de México en sus locales de Hamburgo, hasta que no existiera una determinación correspondiente que marcara quién tenía razón. Por otro lado, yo hablé individualmente con cada uno de ellos y el maestro Flores Canelo estaba solo. La gente que se fue con él, se retiró como protesta, pero no se integró a un grupo. Quien mantuvo un grupo de bailarines en activo y haciendo un programa, fue Gladiola Orozco. Yo entonces, como responsable de la Dirección de Danza y una vez que los bienes de la asociación civil fueron retirados del local de Hamburgo 218, le pedí a Gladiola Orozco que se hiciera responsable de ese local, para que su grupo siguiera trabajando, hasta en tanto no existiese una determinación judicial.

[El subsidio otorgado era a cambio de funciones, por lo que] se siguió entregando al grupo que daba funciones. Esto se efectuó por acuerdo con la Dirección General [del INBA], con apoyatura del jurídico de Bellas Artes; esto no es un invento mío.

[Vázquez Araujo se reunió con Flores Canelo y] mientras se aclara quién tiene razón o no, le dije, por qué no forma usted un grupo. Hay varios bailarines de importancia, que si los junta usted alrededor suyo, pueden integrarse. Yo le prometo comenzar a trabajar por usted para que ese grupo tome forma. Llámense como usted quiera, pero no utilice el nombre de Ballet Independiente, para no crear confusión en el público. [Convencer a Flores Canelo le llevó dos o tres meses.] Le dije que le abriría el Teatro de la Danza, le daba financiamiento para su primera producción. [Vázquez Araujo pretendía consolidar la nueva compañía de Flores Canelo con el fin de que en un año] tuvieran subsidio, local y presupuesto adecuado. [Y, con producción del INBA, se presentó *El hombre y la danza* en el Teatro de la Danza en noviembre de 1978.]

No tenía partida económica para la nueva compañía, pero saqué dinero de aquí y de allí y las funciones se llevaron a cabo. Sacrifiqué otras áreas en desarrollo por él, pero le pedí que estructurara otro programa y le pregunté si seguíamos en el convenio; contestó afirmativamente. Comenzamos a darle un subsidio adecuado [en diciembre de 1978].

---

[795] Herminia Grootemboer explicó en 1996 que le disgustó que Descombey se integrara a la compañía. “El estudio de las calles de Hamburgo se logró con nuestro trabajo, pero desde que nos cambiamos ahí, ya nada era igual. Se acabó la magia y era otro concepto”, por lo que resolvió abandonar la compañía cuando lo hizo Flores Canelo, para más tarde incorporarse a su nuevo grupo como bailarina invitada; en Anadel Lynton, “Herminia Grootemboer”, en *Homenaje una vida en la danza 1996*, *op. cit*., p. 39.

[¿A qué suma se elevó ese subsidio? ] ¿Es necesario que les dé cifras? Pues le di 300 mil pesos para arrancar y 100 mil pesos al mes. Además abrí las puertas de la compañía oficial para que allí ensayaran. Y no hablo aquí del apoyo técnico y difusor, porque ustedes lo vieron.

[No usar el nombre de Ballet Independiente] fue una condición que puse [a Flores Canelo] para no empeorar la situación. El problema jurídico a mí nunca me interesó. Gladiola Orozco como grupo y no como asociación civil cumplió con los compromisos acordados desde principios de año, la continuidad de funciones y el número de bailarines que estaban desde antes que se separara Flores Canelo. Nosotros auspiciamos el desarrollo de grupos, en tanto forman unidades. Pero en el caso de Raúl fue al contrario, lo hicimos por la personalidad como creador, como coreógrafo, pero no tenía compañía. Alrededor de él se obligó a formar una compañía. Lo cercamos para que lo hiciera, así habrá una fuente de trabajo más. Para que su poder creativo tuviera una salida.

Un día me entero de que Raúl llama a una rueda de prensa, sin avisarme a mí ni a ninguna autoridad, y declara que a partir de entonces los únicos que tienen derecho a utilizar el nombre son ellos. Yo casi no lo creí. Le llamé y le dije que eso rompía nuestro convenio, a lo que me contestó que eso le aconsejaba su abogado. Si el conducir un grupo, manejarlo dentro del contexto artístico, se hace por criterio de un abogado, el Estado no da subsidios para pagar abogados, sino para hacer arte.

Pese a este estira y afloja, pusimos dinero en el espectáculo del Teatro de la Ciudad [del 29 de junio de 1979] y pagamos la música de la coreografía de Graciela Henríquez en julio de este año. Y no entraron en el Festival [Temporada Internacional de Danza Contemporánea, en junio de 1979 en el PBA] porque cuando se programó no tenían sus trabajos teminados.

Hace dos semanas [en noviembre de 1979] volví a platicar con Raúl y le propuse otro acuerdo. Por un lado comprometí a Gladiola Orozco a cambiar el nombre de su compañía, cosa que se hará inmediatamente. Y por otro le pedí a él lo mismo, a la espera de la resolución jurídica. De todas maneras lo importante es la tarea artística de los dos grupos. Como es imposible restituir el subsidio, le ofrecí programar funciones para este fin de año y transmitirle uno para el año próximo. La respuesta a esto fue un comentario de Flores Canelo en la prensa, diciendo que me burlo de ellos. Esto no me preocupa en lo personal, pero ya no entendí el proceso. Ellos quieren dinero ahorita, funciones o no funciones, eso es aparte. Raúl me pide un presupuesto de seis millones de pesos para arrancar, y eso no lo tenemos.

[¿Flores Canelo podrá tener presupuesto para su compañía el año próximo?] Si me ofrece un programa coherente, yo lo presento, lo peleo, y claro que sí. Pero si siguen mezclando cuestiones personales, gestadas por un pleito interno, con los intereses artísticos y los presupuestarios, no podrá salir nada.[796]

Luego de conocerse la versión de Vázquez Araujo, Raúl Díaz escribió sobre la situación del Ballet Independiente. Señaló que la primera muestra pública de las divisiones internas de la compañía se había dado en junio de 1978, cuando Gladiola Orozco comentó que debido a

[796] Salvador Vázquez Araujo en José Enrique Gorlero, "Aclara el Departamento de Danza su posición respecto al conflicto de Ballet Independiente", en *El Día*, México, 23 de noviembre de 1979, p. 23.

ellas era posible que el grupo no participara en el Festival Internacional de Danza de ese año. Un mes después se dio la ruptura entre las dos cabezas del grupo y acordaron con el INBA que ninguno recibiría el subsidio ni utilizaría el local del Ballet Independiente hasta resolver legalmente a quién pertenecían la asociación civil, sus bienes y el derecho a utilizar el local. Aunque todos salieron del Espacio Independiente, la Dirección de Danza decidió dárselo en custodia a Orozco (lo que de hecho rompía el acuerdo), y apoyó a Flores Canelo para crear otro grupo imponiéndole la obligación de no utilizar su nombre original. Cuando el coreógrafo "rompió unilateralmente" ese convenio y el INBA le retiró su apoyo económico (otorgado desde diciembre de 1978 y que sumaba 800 mil pesos en julio de 1979), el conflicto cobró "dimensiones desmesuradas".

Para el periodista, "la verdad de las cosas" era que el problema interno de una asociación civil se había querido convertir en "un problema nacional. Los intereses en juego se reducen a pesos y centavos y esto hay que decirlo con toda responsabilidad profesional". Para que se recuperara el subsidio, se requería una "actitud congruente y sensata" y plegarse a las decisiones de la Dirección de Danza del INBA.[797]

El Ballet Independiente de México de Orozco y Descombey cumplió con los acuerdos con la Dirección de Danza y a finales de noviembre de 1979 se convirtió en el Ballet Teatro del Espacio. Al dar a conocer el acuerdo y su nueva razón social, aclararon que daban ese paso para terminar con las confusiones por el nombre y poner fin a la polémica, y que conservaban a los integrantes, repertorio y objetivos de la compañía. Ahí mismo, anunciaron su participación en la clausura del Ciclo Danza „79 en el Teatro de la Danza del 6 al 10 de diciembre, dedicada a la memoria de Tamara Garina, bailarina ex integrante del Ballet de Anna Pavlova y actriz, fallecida recientemente. Su programa incluiría obras de Descombey, Bernardo Benítez y Anna Sokolow.[798]

La respuesta de Flores Canelo fue muy diferente, pues no aceptó la decisión de la Dirección de Danza e intensificó su campaña en los medios y con organizaciones artísticas para obtener respaldo. Recurrió a varios periodistas para difundir su versión; una de ellas, Magdalena Saldaña, le hizo una entrevista y escribió que el Ballet Independiente "parece

---

797 Raúl Díaz, "División en el Ballet Independiente", en suplemento *El Gallo Ilustrado*, núm. 912, de *El Día*, México, 9 de diciembre de 1979.

798 "Es hoy el Ballet Teatro del Espacio. Cambió su nombre el conjunto de Gladiola Orozco y Michel Descombey", en *Excélsior*, México, 1 de diciembre de 1979.

agonizar" por la falta de subsidio y porque debían "gitanear" en locales prestados para darle continuidad a su trabajo. En sus declaraciones el coreógrafo "no atacó" a Gladiola Orozco, pero dijo que no era bailarina ni coreógrafa, aunque sí una muy buena administradora y fundadora de la compañía. A quien acusó directamente de haber tomado la decisión que los había llevado a salirse de sus instalaciones, fue a Vázquez Araujo. En su opinión, el funcionario lo hizo

No sé si porque es del Bajío y es muy valiente. Recién hizo una rueda de prensa para entregar la compañía a Gladiola Orozco y Michel Descombey y dijo que yo estoy solo porque se fueron de su lado cinco de nuestros bailarines [no es claro a quiénes se refería, pues en los programas de mano no aparecen cambios de una a otra compañía], a quienes les ofreció el doble de todo. Si yo estuviera solo, yo me las arreglaría, pero somos veinte los integrantes del Ballet Independiente. [...]

A mí [Vázquez Araujo] me ofreció "estímulos" para que formara una nueva compañía, pero con otro nombre, para poder entregar a Gladiola Orozco el Ballet Independiente. Es muy sofisticado, tiene ideas muy modernas, quiere que yo funde el Ballet de Raúl Flores Canelo y esto no me interesa a mí. [Como no acepté] nos quedamos en la calle, pero seguimos siendo el Ballet Independiente. [A Vázquez Araujo] sí le gusta el nombre, pero para ellos. De pasada quieren quedarse con nuestro repertorio y nuestras obras.

[Juan José Bremer había dicho sobre el conflicto] que nos quiere mucho y que desearía ayudarnos. Que respeta mucho nuestro trabajo, que lo conoce, que ojalá encontremos una solución, porque somos muy buenos. Que él está muy informado de lo que hacemos, pero sólo nos da largas. Nos sugiere que esperemos a que termine este año para ver qué puede hacer por nosotros en 1980. Siempre nos dice lo mismo. Que él mantiene la política de que las cabezas de sus diferentes departamentos tengan mucha autonomía. Nos sugirió que habláramos con el doctor Roger Díaz de Cossío, el subsecretario de Cultura de la SEP, pues era nuestra última esperanza. [Éste] nos escuchó muy amable, quizá aburrido de volver a escuchar cosas que ha oído mucho. Pero como todo gira alrededor de Vázquez Araujo, como que nadie quiere decidir sobre el particular. Nos dijo que la política es la política, que palo dado ni Dios lo quita. Que quizá el año entrante, pero que por el momento no se podía hacer nada. Que descansáramos, que nos fuéramos de vacaciones, que diciembre es un mes muerto en el que no se hace nada y que a ver qué pasa en 1980. [...]

[El hecho de contar con reconocimiento y con muy buenos bailarines] es dejarse llevar por la emoción. Sí, tenemos muy buenos bailarines, pero ¿cuántos? La danza siempre ha sido tolerada por las autoridades. Como que los bailarines, esa gente que se la pasa todo el día colgada de la barra haciendo contorsiones, es un poco muda. Yo mismo creo que no llego a traducir lo que pienso con palabras. Nuestro lenguaje es demasiado interior y ello ha

permitido que se nos manipule. Como que la única alternativa que nos dan para vivir es el cabaret.[799]

Aunada a ésta y otras entrevistas similares, el Ballet Independiente obtuvo la solidaridad del Salón de la Plástica Mexicana (SPM), cuyo Consejo Directivo hizo un llamado a las autoridades para que les fueran reinstalados su sede y subsidio a Flores Canelo y su compañía. Una integrante de dicho Consejo, la pintora Susana Campos, aclaró que su petición se debía a que el Ballet Independiente había tratado de solucionar su situación recurriendo a autoridades como Vázquez Araujo y Bremer, quienes mostraron "su incapacidad para ello".

Para Campos, el Ballet Independiente era "víctima de la burocracia del INBA", específicamente del titular de la Dirección de Danza, quien "arbitrariamente" había despojado al grupo de su subsidio, sede y nombre. Era una "actitud incongruente" la de Vázquez Araujo, así como de las autoridades del INBA, al "hacerse eco de este atropello" precisamente cuando el presidente López Portillo, "preocupado por el desarrollo cultural del país", había entregado el Premio Nacional de las Artes a Guillermina Bravo, "y con ello a quienes han entregado su vida al avance de la danza mexicana". A Castro también le parecía ilógico que Vázquez Araujo fuera parte del "equipo de Bremer", quien había realizado "un buen trabajo"; sin embargo, el primero era "una persona ajena a la danza" que "frena y obstaculiza" su desarrollo, e "incapaz de resolver el conflicto suscitado por él mismo con su negativa actitud de pasar por encima del respeto que merece la brillante trayectoria del Ballet Independiente".[800]

Del vínculo que se estableció entre el Ballet Independiente y el SPM surgió una serie de sesiones llamadas "Enlaces", en las que se presentaron espectáculos de danza, poesía y pintura en el local del SPM, en Havre 7, con el fin de establecer una relación entre los creadores del arte contemporáneo. El primer Enlace se realizó el 29 de noviembre, y siguieron otros en diciembre.[801]

---

[799] Raúl Flores Canelo en Magdalena Saldaña, "Los bailarines que dispersó el INBA", en suplemento *Diorama en la Cultura* de *Excélsior*, México, 2 de diciembre de 1979.

[800] Eduardo Camacho, "Pide la reinstalación inmediata de sede y subsidio para el Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 5 de diciembre de 1979, pp. 1-C y 2-C.

[801] Luis Bruno Ruiz, "Reencuentro entre artistas plásticos y bailarines", en *Excélsior*, México, 5 de diciembre de 1979, pp. 1-B y 2-B.

Una vez que el Ballet Teatro del Espacio (BTE) anunció el programa que bailaría en el Teatro de la Danza en diciembre, la lucha del Ballet Independiente también se enfocó en el repertorio. Una de las obras que pretendía bailar el BTE era *La jaula y el estanque* de Anna Sokolow, y Flores Canelo trató de evitarlo. Para ello, envió un oficio a Diane Stanley, agregada cultural de la embajada de Estados Unidos en México, informándole de un telegrama fechado el 3 de diciembre, en el que Sokolow "me concede el derecho exclusivo al uso de sus obras coreográficas montadas en México, como son *Desiertos*, *Homenaje a García Lorca*, *Noche*, *La jaula y el estanque* y *Oda*". En el oficio marcó copias para Juan José Bremer, Vázquez Araujo, Gladiola Orozco y Michel Descombey, y les anexó copia del telegrama.[802] Éste también apareció en los diarios,[803] pero aun así el BTE incluyó en su programa la obra de Sokolow. Ello, porque finalmente la coreógrafa decidió que Flores Canelo y Orozco tenían el mismo derecho sobre el repertorio que ella había trabajado para la compañía.[804]

También en diciembre en el SPM se llevó a cabo la mesa redonda "Los problemas de la creación", con José Antonio Alcaraz, Emilio Carballido, Alfonso Villanueva, Jorge Domínguez y Flores Canelo. Abordaron aspectos de la relación entre artista y Estado; se pidió la renuncia de Vázquez Araujo; se propuso la creación de una especie de comité de vigilancia formado por artistas, para evitar "determinaciones escandalosas" de la burocracia cultural (como la que afectaba al Ballet Independiente), y se dijo que el nepotismo, arbitrariedades y "dedazo" que se vivían en el medio cultural eran formas de corrupción.

Alcaraz explicó su apoyo a Flores Canelo: consideraba que Gladiola Orozco, Descombey y Vázquez Araujo carecían de "calificación profesional". Llamó al funcionario "gangster" y afirmó que ponía su esfuerzo sólo en grandes producciones de ballets clásicos; criticó a Orozco porque no era coreógrafa, y a Descombey, porque incluso el compositor Luciano Berio lo había acusado de destrozar su música y porque había escrito un libro donde calificaba a la danza moderna de "arte bastardo". (Estas afirmaciones de Alcaraz

[802] Oficio de Raúl Flores Canelo dirigido a Diane Stanley, agregada cultural de la embajada de Estados Unidos en México, México, 5 de diciembre de 1978. El telegrama de Sokolow dice textualmente: "To whom it may concern: Only Raúl Flores has my permission to do my dance work in Mexico for further information please consult me. Anna Sokolow".
[803] Eduardo Camacho, "Sólo dio permiso al Ballet Independiente de Flores Canelo. Anna Sokolow protesta contra el conjunto de Michel Descombey, por escenificar una obra sin autorización", en *Excélsior*, México, 8 de diciembre de 1979.
[804] Gladiola Orozco y Maurice Dejean en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, Ballet Teatro del Espacio, México, 2 de septiembre de 2004, inédita.

eran muy escandalosas pero al parecer insostenibles, pues en numerosas ocasiones el propio Berio colaboró con Descombey).

Carballido dijo que el apoyo estatal al arte en México "cayó en la enfermedad del nepotismo, en el que los funcionarios son escogidos por una ruleta de afectos personales del funcionario inmediato". La obligación de la burocracia cultural era "prestar atención personal y presupuestal" a la danza clásica y contemporánea en forma equitativa, y en la Dirección de Danza del INBA "obviamente no hay un criterio suficiente como para desarrollar la danza clásica, y mientras a la danza moderna se le abandona, se beneficia a otra que nunca ha llegado a decir nada trascendente".

Villanueva propuso la formación de un frente amplio de artistas con representatividad dentro del Estado, para vigilar sus propios intereses; Domínguez dijo que los artistas tenían la responsabilidad de defender sus derechos, unificarse y no mostrar la flexibilidad que se había dado hasta el momento "ante las determinaciones parciales de los funcionarios".[805]

El resultado de esa mesa redonda fue la conformación de la Comisión Provisional de Agrupaciones Artísticas, cuyo propósito sería vigilar la coherencia de la política cultural nacional. Carballido fue nombrado representante de la Subcomisión de teatro; Anadel Lynton, de Danza; Ignacio Aguirre, Héctor Cruz y Alfonso Villanueva, de Artes Plásticas. Los objetivos que se plantearon abarcaban áreas de educación, creación y difusión artísticas; al parecer, su mayor aporte fue el apoyo coyuntural al Ballet Independiente de Flores Canelo.

Unos días después de la mesa redonda, esta compañía se reunió con el subdirector del INBA Ignacio Durán Loera y el secretario particular de Bremer, Romeo Ruiz. Ambos aseguraron que no podían otorgar un subsidio al Ballet Independiente debido a que en 1980 los apoyos del INBA se darían por medio de contratos por función; sin embargo, se comprometieron a que en enero de 1980 se discutiría el plan de trabajo presentado por la compañía y que le otorgarían una sede permanente.[806] El grupo, en voz de su administradora Magnolia Orozco, afirmó que seguía en pie "la petición unánime surgida en

[805] Patricia Cardona, "Solicitaron la renuncia de Salvador Vázquez Araujo, director del Departamento de Danza", en *Unomásuno*, México, 14 de diciembre de 1979, p. 18.
[806] Eduardo Camacho, "El INBA otorgará sede y contratos por función al Ballet Independiente", en *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1979, p. 1-E.

la mesa redonda" de solicitar apoyo para el Ballet Independiente y la renuncia de Vázquez Araujo.[807]

En enero del nuevo año hubo otra reunión de Flores Canelo con Durán Loera, en ausencia de Bremer, quien se hallaba en Leningrado supervisando una exposición de José Clemente Orozco en el Ermitage. El subdirector general del INBA informó de que aún no había decisión definitiva sobre el subsidio y la sede, pues era requisito el acuerdo previo entre Bremer y Vázquez Araujo.[808]

Aunque todavía sin resolver su situación, el Ballet Independiente dio doce funciones en una temporada en enero y febrero de 1980 en foros de la UNAM, los CCH Sur, Vallejo y Azcapotzalco, y las ENEP Cuautitlán, Zaragoza, Aragón y Acatlán, además de la Unidad Zacatenco del IPN. En marzo, luego de negociaciones entre los artistas y funcionarios, se anunció que el Ballet Independiente había firmado un contrato de trabajo con la Dirección de Danza del INBA.[809] Esto conllevaba, como punto central, dejar de utilizar su nombre, lo que nuevamente fue aceptado por Flores Canelo (bautizó a su grupo como Compañía de Danza Raúl Flores Canelo), pero sin resignarse a dejar de luchar por él.

Luego de esta reconstrucción es posible aclarar que el conflicto del Ballet Independiente se debió a diferencias irresolubles de Flores Canelo con Gladiola Orozco en cuanto a la organización, estructura e ideología de la compañía. Seguramente Orozco comulgó con las ideas de Descombey porque las consideraba adecuadas para dar mayor impulso y profesionalismo al Ballet Independiente, mientras que Flores Canelo tenía interés en conservar el mismo camino seguido hasta ese momento por el grupo, pero no obtuvo apoyo de sus compañeros (o no lo buscó). También es posible, como lo apuntan varias versiones testimoniales, que éstos hubieran estado sujetos a la influencia de Orozco y Descombey, pero Flores Canelo optó por retirarse y no dio la lucha desde adentro.

Según testimonios de Gladiola Orozco y Maurice Dejean, la ruptura (como el propio Flores Canelo había señalado tiempo atrás) se dio desde antes de la gira por Europa en 1975. En ese tiempo Orozco pensó que el Ballet Independiente debía dar un paso definitivo para consolidarse en un nivel profesional. Flores Canelo no estuvo de acuerdo, pensaba que

[807] Patricia Cardona, "Magnolia Flores. El INBA aún no ha resuelto los problemas del Ballet Independiente", en *Unomásuno*, México, diciembre de 1980.
[808] Eduardo Camacho S., "Temporada del Ballet Independiente en la UNAM; el INBA no le ha otorgado aún sede y subsidio", en *Excélsior*, México, 31 de enero de 1980.
[809] Nota de pie de foto, en *Unomásuno*, México, 18 de marzo de 1980.

eso podía cambiar la línea del grupo y además, quizá, lo detenía esa inseguridad que desde antes de la fundación de la compañía había expresado en las cartas enviadas a su esposa (citadas en el capítulo 2 de este libro).

El impulso que Orozco le dio a la compañía supuso refundar la asociación civil. La primera se había organizado en 1966 como Ballet Independiente; casi diez años después, antes de partir a Europa, se creó la segunda, como Ballet Independiente de México. De ahí que la compañía apareciera con ese nombre en los programas de la gira.

El propósito de Orozco con esa refundación era actualizar a los integrantes de la asociación civil, pues muchos de sus fundadores ya estaban desvinculados; con la aceptación de Flores Canelo, ella se convirtió en la presidenta y él, en vicepresidente. Hasta ese momento Descombey no figuraba como parte de la compañía y mucho menos de la asociación civil; fue hasta la gira cuando se reencontraron con el coreógrafo francés.

Estos datos no se mencionaron durante la campaña en la prensa que desplegó Flores Canelo, pero la existencia de los documentos de esa segunda asociación civil permitió que finalmente Gladiola Orozco obtuviera el amparo contra el decreto del juez de julio de 1979, que le impedía utilizar el nombre. De tal manera, a Orozco se le reconoció legalmente el derecho de utilizar el nombre de Ballet Independiente de México.[810]

La intervención de Vázquez Araujo fue crucial, pues fue él quien pidió que la compañía dejara sus instalaciones y quien se las regresó a Orozco personalmente (no a la asociación civil),[811] con el argumento de que ella encabezaba al grupo, cuando Flores Canelo se había marchado. Esto rompió un acuerdo establecido por los dos codirectores y la Dirección de Danza del INBA, así como una cláusula de la asociación civil, que marcaba que en caso de pugnas internas, "el presupuesto se retiraría".[812] También pudo haber sido una "maniobra" (como la calificó Flores Canelo) para despojarlo de su grupo, local y propiedades de la asociación civil, y la prueba de la predilección de Vázquez Araujo por el trabajo de Orozco y Descombey, que efectivamente tenía calidad y cohesionaba al grupo.

El hecho de que el funcionario impulsara la formación de una nueva compañía de Flores Canelo era un acto de justicia, una manera de paliar el despojo y el mínimo

[810] Gladiola Orozco y Maurice Dejean en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit*.
[811] Ricardo Castillo Mireles, "Aclaración del conflicto suscitado entre Gladiola Orozco y Flores Canelo", en *Excélsior*, México, 27 de diciembre de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[812] Ricardo Castillo Mireles, "Cicatrices por el pasado conflicto del Ballet Independiente", *op. cit*.

reconocimiento que el INBA tenía obligación de darle, pero al impedirle usar el nombre de Ballet Independiente, abiertamente se brindaba todo el respaldo oficial a Orozco y Descombey. Por otra parte, esa restricción para el uso del nombre tenía su lógica, pues era imposible que el Departamento de Danza justificara el apoyo a dos grupos con la misma razón social. Sin embargo, Vázquez Araujo fue parcial en la resolución, pues no permitió que antes de ella se resolvieran los conflictos internos y se repartieran los bienes y el subsidio (según él, hubiera sido "tanto como repartir la miseria"),[813] ni que fueran los artistas quienes llegaran a un acuerdo sobre el uso del nombre.

Flores Canelo aceptó inicialmente la propuesta de constituir un nuevo grupo que le hizo Vázquez Araujo, porque era la única manera de continuar trabajando; no obstante, su cambio de postura rompió con un acuerdo que él había aceptado y así condujo a la radicalización de la postura del ingeniero.

Las descalificaciones que Flores Canelo hizo a Orozco y el hecho de que reivindicara el nombre y subsidio del Ballet Independiente por ser su coreógrafo principal y, por tanto, el responsable del trabajo y el prestigio alcanzado, son comprensibles en el contexto del enfrentamiento. Independientemente de éste, Flores Canelo era la figura con la que se reconocía al Ballet Independiente, había reunido a su alrededor a los bailarines originales, que se sintieron identificados con él y comprometidos con su línea artística; él había creado las obras más importantes de la compañía e impulsado la ideología (junto con Orozco y demás integrantes) que le dio forma al Ballet Independiente. Sin embargo, Orozco había cumplido con sus funciones (como administradora, codirectora, ensayadora, maestra e impulsora de la compañía) y el mismo Flores Canelo aceptaba que eran fundamentales para la compañía. Como codirectora había mostrado su capacidad, y al ser cofundadora del grupo y presidenta de la asociación civil, tenía derecho a usar el nombre (que nunca "usurpó") y de participar en las decisiones sobre su rumbo futuro, incluidas las artísticas, para las que efectivamente tenía toda la capacidad, como lo había demostrado desde 1966. De hecho, Flores Canelo se apoyó en Gladiola y su trabajo para dedicarse casi exclusivamente a la creación coreográfica dentro de la compañía.

Él había podido desentenderse de muchas de las responsabilidades que acarrea una organización para dedicarse a la coreografía, y esas responsabilidades las asumió Orozco.

[813] Salvador Vázquez Araujo en *ibid*.

No podrían entenderse de otra manera el éxito y crecimiento del Ballet Independiente durante todo el tiempo en que ambos colaboraron.

Por otro lado, como en su momento declaró Mario Rodríguez, el Ballet Independiente no pertenecía a los directivos, sino a la colectividad, lo que incluía a los bailarines. Ninguna compañía puede sobrevivir como tal, ni lograr desarrollo y estabilidad sin ellos (a pesar de las relaciones verticales de poder que se establecen entre coreógrafos e intérpretes); además, en muchos sentidos (como Flores Canelo, Guillermina Bravo y numerosos coreógrafos han declarado) son la "carne" de toda compañía, el medio de expresión y experimentación de los coreógrafos, y el vehículo para que éstos se fortalezcan como tales, en la medida en que comparten las vicisitudes cotidianas de las compañías y estimulan y motivan la creación. Así que la opinión de los bailarines también pesó en su momento y sólo algunos de ellos se constituyeron como fracción de Flores Canelo.

Su lucha efectivamente era por recuperar un subsidio perdido, pero también el nombre original del grupo que él había fundado y, con ello, una filosofía y una forma de producir danza. Sí se hablaba de "pesos y centavos" (pues la campaña en la prensa se intensificó justo cuando las autoridades retiraron el "subsidio provisional"), pero también de un concepto y una forma de hacer danza que habían tomado cuerpo en el Ballet Independiente y que Flores Canelo (y sus seguidores) no estaban dispuestos a dejar. Así, el segundo acuerdo para dejar su nombre en marzo de 1980, de ningún modo fue definitivo, aunque durante el sexenio que corría debió respetarse.

En tanto, Gladiola Orozco tuvo la fortaleza de resistir a los ataques, incluso personales; con ayuda de los demás integrantes (Descombey, Dejean y bailarines) consolidó un trabajo de un nivel realmente profesional y ampliamente reconocido en el campo dancístico mexicano (y aun, internacional). Ella fue un elemento fundamental que dio cohesión al Ballet Independiente o Ballet Independiente de México, y lo siguió siendo del Ballet Teatro del Espacio, en donde además luego se desarrolló como coreógrafa. Por su parte, Descombey ha mantenido una fructífera vida de creador y le ha dado su sello a la compañía, aparte de ser un artista reconocido en el mundo.

**El Ballet Teatro del Espacio, un buen despegue**

Como lo había anunciado, el Ballet Teatro del Espacio se presentó del 6 al 10 de diciembre de 1979 en el Teatro de la Danza con *Mi y yo* de Bernardo Benítez; *Polyrythmie*, *Adentro, afuera… adentro* y *Zarabanda de las soledades* de Descombey, y *La jaula y el estanque* de Sokolow. Los integrantes de la compañía eran Gladiola Orozco, directora; Michel Descombey, director asociado; Bernardo Benítez, Maurice Dejean y Mario Rodríguez, miembros del Consejo de la Dirección; los bailarines Marisela Acosta, Alicia Andreo, Bernardo Benítez, Antonio Domingo, Jorge Gale, Claudia Harris, Patricia Infante, Mario Rodríguez, Ruth Fastag, Carlos Oropeza, Héctor Padilla y Elisa Rodríguez, y el Taller, formado por Pilar Arronte, Margarita Espino, Victoria Gutiérrez, Susana Laborde, José Luis Morales, Felipe Rodríguez, Vivian del Valle y Javier Salazar (quien se convertiría en un bailarín pilar de la compañía por su talento y vocación). La administración estaba a cargo de Susana Castro; diseño de iluminación, Michel Descombey; dirección de ensayos, Ezequiel Celada y Bernardo Benítez. Su escuela era el Centro de Formación Profesional y Enseñanza Abierta de la Danza. Espacio Independiente.[814]

Del 21 al 25 de febrero del año siguiente, de nuevo en el Teatro de la Danza, el BTE se presentó en el Ciclo Danza „80. En el programa de mano reivindicó su nacimiento en 1966 y cambió el texto que había reproducido el Ballet Independiente de México desde años atrás. Ahora decía que la “preocupación fundamental ha sido realizar un arte contemporáneo abierto a las diferentes corrientes artísticas y técnicas de nuestro tiempo, forjando a través del trabajo colectivo un espíritu de comunidad artística y humana. Sin dejar de nutrirse de las raíces culturales y la realidad sociológica de México, esta compañía promueve una colaboración permanente con artistas de otros países”. En esas funciones el BTE repuso *Año cero* con el mismo elenco de dos meses antes más dos nuevos integrantes: la francesa Solange Lebourges, recientemente separada del grupo Alternativa, y Lino Perea (integrante del Taller del BTE), quien había dejado la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana.[815] En breve tiempo ambos se volverían intérpretes muy importantes y representativos de la compañía, que demostraron en numerosas obras su enorme fuerza, talento y sensibilidad.

[814] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „79, Teatro de la Danza, México, 6 a 10 de diciembre de 1979.
[815] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 21 a 25 de febrero de 1980.

Interesado por acercarse a varios públicos, el BTE dio funciones, conferencias y clases. De regreso al Ciclo Danza "80, del 6 al 9 de marzo el BTE presentó su programa *Encuentro-diálogo con el Ballet Teatro del Espacio*, de tipo didáctico, con las obras *Trío* de Bernardo Benítez, y *Polyrythmie*, *Diálogo* y *Adentro, afuera… adentro* de Descombey.

En general, para Patricia Cardona la compañía no reflejaba la problemática latinoamericana y era "ajena" en muchos sentidos al espectador de la región. Opinó que el BTE "es hoy no sólo una compañía con nuevo nombre, sino un contexto cosmopolita para la danza, donde se fusiona el espíritu Falco-Benítez con la personalidad de Michel Descombey, de arraigo indiscutiblemente europeo y donde un buen elenco (casi en su totalidad mexicano) se desplaza y aborda los problemas sociales del consumismo y la represión". Este punto de vista era muy similar al de Ricardo Castillo Mireles, quien afirmó que el BTE tenía una "tendencia europea", mientras que la del grupo de Flores Canelo era latinoamericana.[816] Para Cardona, las denuncias sociales de Descombey partían de "su experiencia europea, con una tecnología avanzada, así como las técnicas y estilos estadounidenses (Nikolais, Falco), que se asimilan con tanta fidelidad en México, son producto de un medio que goza de una riqueza ajena y donde el placentero relajamiento (perfectamente plasmado en Falco) es el síntoma del escapismo a ultranza".[817]

En abril el BTE abrió las puertas de su Espacio Independiente a estudiantes de los CEDART, quienes tomaron un seminario impartido por la compañía, acompañado por demostraciones de su trabajo. Descombey afirmó en esa ocasión que para ampliar el público de danza era necesario que desde la escuela primaria se conociera "el lenguaje de nuestro cuerpo". Por su parte, los alumnos de los CEDART, algunos de los cuales no tenían ningún conocimiento previo sobre ese arte, comprendieron diferencias entre los géneros y aprendieron a respetar el trabajo dancístico.[818]

Del 17 al 20 de abril el BTE tuvo una tercera temporada en el Ciclo Danza „80 en el Teatro de la Danza, cuando estrenó *Interacción* de Bernardo Benítez y repuso, entre otras, *Desiertos* de Anna Sokolow. Esta última se reponía por el interés de Gladiola Orozco en "mantener para las nuevas generaciones, tanto de bailarines como de público, las grandes

[816] Ricardo Castillo Mireles, "Aclaración del conflicto suscitado entre Gladiola Orozco y Flores Canelo", *op. cit*.
[817] Patricia Cardona, "Danza 1980", en *Unomásuno*, México, 9 de marzo de 1980.
[818] "Realizará encuentros con otros conjuntos. El Ballet de Michel Descombey dio un curso a estudiantes de los CEDART", en *Excélsior*, México, 5 de abril de 1980.

coreografías" de la danza contemporánea,[819] y de paso demostraba que podía seguir presentando el repertorio de la coreógrafa estadounidense, porque contaba con su aprobación.

En 1980 el INBA organizó su Temporada de Danza Contemporánea en el PBA, en la que tomaron parte el BNM, la Compañía de Flores Canelo y el BTE, que actuó con éxito en junio y estrenó una de las principales obras de Descombey, *La ópera descuartizada*, y otra más (*Rompecabezas*) de Miguel Ángel Palmeros, recientemente integrado al grupo. Siguió su función, ese mismo mes, en el IFAL, con el espectáculo didáctico *Preludio a la danza*, que aspiraba, otra vez, a conquistar nuevos públicos. En ese espectáculo, con *Diálogo*, *Polyrythmie* y *Dueto de amor* de *Zarabanda de las soledades*, Descombey analizaba la historia, temática y motivación dancísticas; su proceso creativo, y su forma y significado, además de entablar un diálogo con los espectadores.[820]

El 11 de julio el BTE bailó en el XII Festival Internacional de Música de Puebla; un mes después regresó al Ciclo Danza „80 con su "programa mixto" *Preludio a la danza*, promovido por el INBA y la Unidad de Desarrollo de la Recreación. Además de los puntos señalados anteriormente, en ese programa se mostraban ejemplos de secuencias de movimiento de danza clásica y contemporánea, acompañados de explicaciones sobre la formación técnica que requería un bailarín; y se analizaban los significados del movimiento demostrándolo con la coreografía *De esperanza en esperanza*. Para estas fechas se dio crédito a Paul Lepercq, Maurice Dejean y Descombey como benefactores de la compañía; además se precisó que la dirección del Espacio Independiente estaba a cargo de Gladiola Orozco, y que los maestros eran Bernardo Benítez, Ezequiel Celada, Martine Parmain, Mario Rodríguez, Descombey y Orozco.[821]

En septiembre de 1980 el BTE actuó en la conmemoración del I Centenario del Teatro Manuel Doblado en León, en noviembre regresó al Teatro de la Danza y cerró el año presentándose en diciembre en el PBA. Ahí sus programas se compusieron de *La ópera descuartizada*, además de *Interacción*, *Trío* y *Adentro, afuera… adentro* el día 19, y *Rompecabezas*, *Diálogo* y *De esperanza en esperanza* el 20. Los nuevos bailarines eran

[819] "Temporada de ballet", en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1980.
[820] Angelina Camargo B., "El Ballet Teatro del Espacio se presentará hoy en el IFAL", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1980.
[821] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, Teatro de la Danza, México, 7 de agosto de 1980.

Leticia Pliego, así como los integrantes del Taller Francisco Ávila y Marcela Ortiz de Zárate. La coordinación administrativa estaba a cargo de Luisa Laborde; prensa y difusión, de José Enrique Gorlero. A la lista de benefactores se había sumado Luis Carral y de Teresa.[822]

En 1977 Descombey había publicado su "Carta abierta a un joven coreógrafo", en donde hablaba sobre las exigencias del trabajo creativo. La primera, que el artista debe cuestionarse y crear sólo si tiene algo que expresar, reconociendo que "la danza no es un arte abstracto" porque se vale de seres humanos con emociones. La segunda, la obligación de rechazar tabúes y atropellar las reglas ("pero con conocimiento de causa"), pues el acto creador "es ante todo desobediencia", "rebelión". La técnica, sostuvo Descombey, debe ser un medio y no un fin: debe ser la libertad "y esta libertad es *tu* responsabilidad, responsabilidad de la elección y la decisión frente a una técnica denominada". Como tal, sólo reconocía al ballet clásico y a la Graham; lo demás eran estilos, técnicas de composición de cada coreógrafo y técnicas de "interpretación de artistas que dominan en primer lugar las técnicas de base".

Un tercer precepto era desconfiar de la apariencia, de la rebelión "exclusivamente estética"; ésta no podía ser el fin de la obra en sí mismo, sino el resultado de un proceso interno del creador. Otro era reconocer que el coreógrafo es un "testigo activo" que tiene la obligación de observar su medio, la naturaleza, la vida cotidiana, y confrontar sus observaciones con artistas de otras disciplinas. "Pero ante todo, no te olvides de que eres parte de una sociedad", la cual refleja el coreógrafo, pues "la danza es el medio de comunicación de una realidad sublimada".

La última exigencia que Descombey explicó a los coreógrafos era ser honesto consigo mismo, sin buscar halagos y corriendo el riesgo de equivocarse. El reconocimiento que podía obtenerse en la danza era más difícil que en el resto de las artes, pues

> nuestro arte es efímero y depende en gran parte de sus intérpretes. Pero también acaso por eso es el más exaltante: en el trabajo colectivo, en esta lucha permanente, a través del espacio y el tiempo, en contra de las leyes del equilibrio y la gravedad, esta búsqueda de una verdad al servicio de una danza *motivada*. Pues será esta motivación tu única razón de crear, de imaginar cien veces los mismos movimientos, las mismas situaciones coreográficas y dramáticas, de compartir la aventura creadora con tus compañeros

[822] Programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, PBA, México, 19 y 20 de diciembre de 1980.

bailarines, bañados (y eso no lo olvides nunca) con el mismo sudor que el del campesino que prepara tu pan de mañana y del obrero que quita tu basura de ayer.[823]

Durante 1980 y posteriormente, el BTE tuvo múltiples ocasiones de demostrar la calidad de su trabajo y obtuvo el reconocimiento del público, la crítica, la burocracia cultural y las altas esferas del poder.[824] Logró además consolidar su concepto estético y propuesta escénica (con impecable uso de elementos técnicos teatrales y exigencia de perfección en la técnica dancística); impulsar a Bernardo Benítez y Miguel Ángel Palmeros como creadores (aunque con restricciones presupuestarias), además de Gladiola Orozco y el coreógrafo principal Descombey; proyectar a excelentes bailarines que dieron cuerpo al concepto de la compañía, y abrir el panorama de la danza contemporánea mexicana.

**Sin nombre... hasta el cambio sexenal**

A pesar de haber aceptado las condiciones de la Dirección de Danza, Flores Canelo afirmó que continuaría su lucha para utilizar el nombre de Ballet Independiente, y que "Compañía de Danza es sólo un nombre transitorio que usará en tanto se resuelva legalmente el asunto". Reconoció las posibilidades de programar funciones, pues "la Dirección de Danza es sensata en ese sentido. Existe bastante libertad para programar todo un año de actividades y la Dirección de Danza es muy flexible para permitir a uno construir su propio programa de actividades".[825]

En un momento en que buscaba apoyo para su grupo, Raúl Flores Canelo recibió la noticia de que la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, por votación unánime, le había otorgado el premio 1979 por su obra coreográfica, cuyo "espíritu" era "absolutamente mexicano y latinoamericano, pero con una proyección artística universal". Destacaron *Jaculatoria y La espera*, que según el integrante de la Unión Luis Bruno Ruiz,

[823] Michel Descombey, "Carta abierta a un joven coreógrafo", revista *Danza*, núm. 6, diciembre de 1977, pp. 15-16, en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. II, *op*. *cit*., pp. 518-520.
[824] Incluso la hija del presidente, Carmen B. López Portillo Romano de Tovar, fue la autora de la portada de un programa de mano de la compañía: programa de mano del Ballet Teatro del Espacio, IX Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, 27 de abril de 1981.
[825] Raúl Flores Canelo en Marco Antonio Acosta, "Danza independiente", en *Excélsior*, México, 1980.

tenían "valores plásticos incorruptibles"; *La espera*, escribió, "pasará a la historia de la danza mexicana".[826]

Para Flores Canelo fue importante el premio, según dijo él mismo con increíble modestia, "porque anteriormente lo han obtenido Susana Benavides y Cristina Gallegos, personas muy valiosas para la danza". Estaba gratamente sorprendido "sobre todo porque precisamente 1979 fue un año muy difícil para mí, y creo que no es un premio que se da por *glamour*, sino que se considera realmente el trabajo de las personas", lo que en su opinión demostraba la seriedad e interés de los críticos de arte. El premio fue "estimulante tanto para mi trabajo como coreógrafo, como para la lucha que hemos tenido que dar como Ballet Independiente; por otra parte, implica una mayor responsabilidad con el público de la danza".

Flores Canelo también habló del trabajo que desempeñaba su grupo luego del acuerdo con la Dirección de Danza del INBA (compromiso de no utilizar el nombre de Ballet Independiente y alcanzar así beneficios similares a los de las otras dos compañías subsidiadas, el BNM y el BTE). Su labor estaba enfocada a la creación de una "obra ambiciosa, tanto por temática y duración", así como a "superar el nivel de la compañía en todos sentidos". Estaban planeando la conformación de tres tipos de programas, de acuerdo con el público y las condiciones de los foros en que actuaran: los programas didácticos o populares para escuelas o espacios abiertos, el "programa convencional" para teatros equipados y ante un público de danza, y el "programa elitista" con "obras nuevas de experimentación", que daría total libertad al creador y los intérpretes.[827]

A los pocos días de esa entrevista, y también con motivo del premio de la Unión de Críticos, Flores Canelo declaró que la danza nacional no tenía "muchas perspectivas, pero se están generando bases para hacer cosas muy importantes en el futuro". Veía "una crisis de identidad" porque "se cree que lo moderno está en Nueva York, y esto para mí es muy discutible, como el término moderno; creo que lo moderno siempre ha existido como lo bueno y lo malo, términos también discutibles. Considero que lo auténtico es lo que despierta al público, lo que lo motiva". Para él, la situación de la danza mexicana respecto a

---

[826] Luis Bruno Ruiz, "Raúl Flores Canelo, premiado como el mejor", en *Excélsior*, México, 22 de enero de 1980, pp. 1-B y 3-B.
[827] Angelina Camargo B., "Raúl Flores Canelo recibirá el premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Música", en *Excélsior*, México, 2 de abril de 1980.

la del resto de Latinoamérica era "difícil de captar porque no hemos tenido confrontaciones importantes", pero le parecía que México estaba "a la altura, mas no a la vanguardia, y sería peligroso incluso definir el término vanguardia si tomamos en cuenta que los vanguardistas de la danza ubicados en Nueva York andan perdidos". Para él, en los últimos años había surgido un mayor interés por la danza en el país;  mencionó el trabajo de la UNAM, que la promovía entre los jóvenes. Asimismo, consideró que las profesiones de bailarín y coreógrafo ya tenían un mayor reconocimiento social, después de una lucha de años.[828]

Finalmente, el 16 de abril se le entregó el premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro "por sus notables coreografías y su obra en favor de la danza mexicana a través de varios años". A Sergio Cárdenas (uno de los colaboradores "controvertidos" de Fernando Lozano) se le otorgó en el área de música porque "en pocos meses ha podido cumplir con una admirable reestructuración de la Orquesta Sinfónica Nacional", y al grupo folclórico Tlan Huicalli, de la Universidad Veracruzana (UV), "por su labor de difusión del arte vernáculo". En la premiación estuvieron presentes numerosos artistas, como los bailarines del grupo de Flores Canelo, Lorna Burdsall y Cristina Gallegos, además de funcionarios, como el rector de la UV Roberto Bravo Garzón y el titular de Difusión Cultural de la UAM Ignacio Toscano.[829]

La Compañía de Danza de Flores Canelo preparó las obras que el año anterior había bailado una sola vez, *Jaculatoria* y *La carpa del amor errante*, además del estreno *Rito de la danza* del cubano Víctor Cuéllar, para presentarlas en mayo en el PBA dentro de la Temporada de Danza Contemporánea 1980.

En ese mayo Anna Sokolow visitó México y calificó a Flores Canelo como "uno de los frutos" de la semilla que puso en 1939, cuando junto con Waldeen impulsó el surgimiento de la danza moderna en México. Afirmó que "algunas semillas no se lograron, otras sí, porque hubo personas que las regaron y cultivaron, como es el caso de este gran coreógrafo". Además de visitar mercados, conocer las ruinas del Templo Mayor en la ciudad de México y viajar a Cholula, Sokolow se reunió con los integrantes de la Compañía de Flores Canelo y vio sus funciones. Opinó entonces que el grupo tenía "creatividad y calidad sobresalientes" y que las obras de Flores Canelo y Graciela Henríquez, así como

---

[828] Fernando Belmont, "En danza estamos a la altura, no a la vanguardia, de países europeos y de los Estados Unidos: Flores Canelo", *op. cit*.
[829] "Artistas premiados por la Unión", en *Excélsior*, México, 17 de abril de 1980.

sus intérpretes, reflejaban "la verdad interior que ella siempre exige". Antes de partir, anunció que en agosto regresaría a México para trabajar probablemente con ese grupo y con la Compañía de Danza Contemporánea de la UV.[830]

En junio el grupo de Flores Canelo actuó como invitado en las funciones del conjunto Danza Libre Universitaria en el Teatro Flores Magón, con *Jaculatoria*.[831] En julio y agosto la Dirección de Promoción Nacional del INBA, encabezada por Víctor Sandoval, lo llevó a una intensa gira por el país con *El hombre y la danza*. El 26 de abril la compañía había dado una función en la ciudad de Oaxaca; en la nueva gira bailó en León, Celaya, Salamanca, Irapuato, Fresnillo, Zacatecas, Durango, Guadalajara, Lagos de Moreno, El Grullo, Puerto Vallarta, Cuernavaca y Querétaro.[832] El elenco estaba formado por los bailarines Raúl Aguilar, Miriam Alerhand, Cecilia Baram, Blanca Gutiérrez, Benjamín Hierro, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Silva Unzueta, Liberman Valencia, y los becarios Hugo Domínguez y Jorge Zepeda. El encargado de la iluminación, dirección de escena y dirección de ensayos era Manual Hiram; las maestras de danza, Graciela González y Reyna Pérez; el asistente de producción, Jaime Hinojosa; prensa y difusión, Anadel Lynton; administración, Magnolia (Orozco) Flores.[833]

También en julio, la compañía actuó en los planteles de la UAM, en espectáculos de entrada libre. El 8 y 10 presentó en el Teatro del Fuego Nuevo de la Unidad Iztapalapa y en la Unidad Xochimilco un programa de danza y poesía erótica. Eran las obras *La jaula y el estanque* de Sokolow, *Gymnopedies* y *La danza* de Henríquez, *Duetos en el bosque* de Víctor Cuéllar y *Fuensanta* de Flores Canelo. La poesía era de Jaime Gil de Bieda, Oliverio Girondo, Don Desliu, José Gorostiza y Ramón López Velarde. El día 9 la función fue en la Unidad Azcapotzalco, con *El hombre y la danza*,[834] obra que también llevaron al Teatro de Arquitectura de la UNAM, el 13, 16 y 17 de agosto.

Para festejar los catorce años de la fundación del Ballet Independiente, la Compañía de Danza de Flores Canelo participó en el Ciclo Danza „80 del 11 al 14 de septiembre.

[830] Angelina Camargo B., "La mayoría de bailarines jóvenes copia a los grandes en la danza, sin buscar nuevos lenguajes: Anna Sokolow", en *Excélsior*, México, 18 de mayo de 1980, p. 16-B.
[831] "Danza Libre Universitaria", en *Excélsior*, México, 6 de junio de 1980.
[832] "Temporada en Ciudad Universitaria de la Compañía de Flores Canelo", en *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1980.
[833] Programa de mano de la Compañía de Danza, INBA, Gira por provincia, julio de 1980.
[834] "Se presentará la compañía de Raúl Flores", en *Excélsior*, México, 6 de julio de 1980.

Estrenó *De los diarios de Kafka* de Anna Sokolow, trabajo que, como otros anteriores, fue una experiencia creativa muy estimulante para el grupo[835] e impulsó el lanzamiento de una nueva coreógrafa del grupo, Silvia Unzueta, cuya primera obra se estrenó en 1982.

En el programa de mano de las funciones de septiembre la Compañía de Danza agradeció a sus "padrinos", "determinantes para nuestro arranque": Clementina Otero y Miguel Álvarez Acosta, y sus asesores Luis Barranco, Juan Somolinos y Rafael Castanedo, además de "la estimulante presencia" de Anna Sokolow. Asimismo, habló de su "azarosa existencia" a lo largo de trece años; "azarosa porque aquí ha habido de todo, como en cualquier grupo de personas abocadas a la tarea artística: éxitos, fracasos, depresiones, exaltaciones y no pocos momentos de crisis, vencidas por la más fuerte de las perseverancias. Así ha sido, así será, así sea".[836]

De acuerdo con un cronista anónimo, en *De los diarios de Kafka* su autora demostró saber que "el lenguaje de la danza viene de la vida, de la emoción y no del intelecto abstraído de la realidad. Sabe que el movimiento es el reflejo orgánico de la condición humana, psicológica, espiritual, animal; sabe que el coreógrafo debe conocerse a sí mismo, que si un „pecado" puede cometerse en la danza, es el de la vaguedad, la confusión, la vaciedad. Porque el movimiento se ha distanciado del pulso orgánico del creador".

En su obra, Sokolow utilizaba la palabra y recursos gestuales, que requerían un compromiso total, y apelaba a "la subjetividad de los intérpretes", algo no logrado con los bailarines mexicanos, quienes no se habían convertido en "cocreadores" de la obra, como ésta lo exigía. Para el cronista, *De los diarios* tenía momentos logrados, pero también "facetas donde la resolución dramática de las circunstancias que inducen al personaje a la metamorfosis, son lugares comunes, son reproducciones de la realidad sin mayor intervención de la coreógrafa para convertirlos en un impacto estético". A pesar de ello, la obra era una importante aportación al repertorio de la compañía, que "se caracteriza cada día más por su afinidad con el espacio teatral y dramático, por su afición a las obras donde el clima, el ambiente, es un elemento fundamental".[837]

[835] "*De los diarios de Kafka*, se estrena mañana", en *Novedades*, México, 10 de septiembre de 1980.
[836] Programa de mano de Compañía de Danza, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 11 a 14 de septiembre de 1980.
[837] "Anna Sokolow y la Compañía de Flores Canelo escenificaron a Franz Kafka", en *Unomásuno*, México, 13 de septiembre de 1980, p. 18.

Para Patricia Cardona, la coreografía de Sokolow mostró que el lenguaje expresionista empleado provenía de "la emoción y no del intelecto abstraído de la realidad. Sabe que el movimiento es un reflejo orgánico, psicológico, espiritual, animal".[838]

Del 2 al 5 y del 9 al 12 de octubre, la compañía de Flores Canelo regresó al Teatro de la Danza, donde repuso *Jaculatoria* y *De los diarios de Kafka*, además de *Rito a la danza*. También en ese mes se marchó a una gira con *El hombre y la danza*, por Puebla, San Luis Potosí, Tampico, Ciudad Victoria, Linares, Villa García, Monterrey, Matamoros y Reynosa, dentro del Programa Cultural Fronterizo. Al principiar noviembre presentaron de nuevo esa obra en el Teatro de la Danza, donde cumplió cien representaciones[839] y se develó una placa alusiva ante Juan José Bremer. Y al mes siguiente, de nuevo llevaron la obra al Coloquio de Danza Contemporánea del IMSS.

Si bien la situación económica y la estabilidad del grupo mejoraron paulatinamente, sólo hasta que concluyó el sexenio de López Portillo y Vázquez Araujo se retiró de la Dirección de Danza del INBA, la Compañía de Danza recuperó el nombre de Ballet Independiente. Para ello contó con el apoyo de numerosos artistas, como Rafael Elizondo, compositor de varias obras de Flores Canelo, quien habló de la honestidad de la compañía. Anna Sokolow declaró que en ese grupo encontraba "la materia necesaria para mi obra. Por un lado, Raúl es un hombre extremadamente sensible, de gran talento y extrema modestia; para describirlo sólo utilizaría una palabra: „artista""; y por otra parte, su compañía tenía "un don expresivo muy particular: no baila para ni por el público; baila para ella misma; cada bailarín se regocija y goza su movimiento, y eso es lo que vale, porque la danza es una búsqueda de la verdad interior y no una exhibición al público".

El compositor Guillermo Noriega, quien había trabajado en varias ocasiones con el grupo y apoyó la lucha que le costó la división, habló sobre "la línea coreográfica" de Flores Canelo; en sus obras conservaba un "nexo con sus raíces, con su patria" y su danza era "sutil y profunda"; "eso es muy respetable, sobre todo cuando en cualquier parte del mundo, al hacer danza, automáticamente se ponen los ojos en la metrópoli, en los grandes temas generales". También el fotógrafo Nacho López dio su opinión: Flores Canelo era "uno de los artistas más serios y más consecuentes con su época", lo que estaba presente en

[838] Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., p. 24.
[839] "Nueva temporada de la Compañía de Raúl Flores Canelo", en *Excélsior*, México, 4 de noviembre de 1980.

su trabajo; "la intención de Raúl no es hacer una danza corporal, únicamente estética, sino reflejar los problemas de su tiempo no como un „mensaje" político, sino como una reflexión personal de lo que acontece en el mundo".[840]

Durante los años del proceso de escisión y reconstitución de su grupo, Flores Canelo tuvo oportunidad de escribir sobre su obra y su compañía. En 1978 se refirió a la "preguntita" que frecuentemente le planteaban sobre su supuesta línea nacionalista, fuera como "elogio o crítica". El coreógrafo, en una ficticia conversación con "Chabelita", dijo que nunca había meditado "si lo que hago es una danza nacionalista, surrealista, expresionista, universalista o mercantilista. Desde que realicé mi primera obra la hice porque sí, por las mismas razones que los niños pintan barcos o Van Gogh pintaba girasoles", y jamás se preguntó "si había hecho una obra nacionalista o qué había hecho". Explicó que había hecho algunas de sus obras tal cual, sin utilizar vestuario ni movimientos "abstractos", con el fin de promoverse como "coreógrafo internacional". Sus personajes eran cercanos a él, con "su propia originalidad". Se burlaba de ser un artista "naif" y se preguntaba "¿serán nacionalistas estas obras? No sé, Chabelita. Y la verdad, me importa muy poco".

Creaba sobre personajes y situaciones que conocía porque se sentiría

> muy ridículo haciendo danzas que sucedieron en Andorra porque nunca he estado allí. Puede que haga danzas que suceden en el foro, pero nada más. Eso es mucho más fácil y menos comprometido, pero… la danza es algo que emana del pueblo y está dirigido al pueblo. Mis danzas están hechas para el hombre que se mueve en un espacio que nos es común y que respira el mismo oxígeno social histórico. Si esto me hace un artista nacionalista, pues así sea. Amén. Ni me afecta ni me desafecta, sino todo lo contrario.

Flores Canelo negó otra "imputación" que se le hacía (crear danzas con "contenido político, social y hasta revolucionario"), afirmando que cuando en sus danzas se mencionara la palabra revolución significaría que "ya me pasé al otro lado. Sí, Chabelita, a la demagogia y la mercadotecnia". "Ante la vergonzosa actitud de los „revolucionarios" zonarroceros, me he apresurado a declararme públicamente como un artista reaccionario".[841]

---

[840] Rafael Elizondo, Anna Sokolow, Guillermo Noriega y Nacho López en Elvira García, "El Ballet Independiente de Flores Canelo", en *INBA*, México, 21 de octubre de 1981.
[841] Raúl Flores Canelo, "La preguntita", revista *Danza*, núm. 22, 1978, pp. 8-9, en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. II, *op. cit*., pp. 592-594.

Sobre los nuevos coreógrafos que trabajaban en otros grupos, opinaba que era "particularmente doloroso (y aburrido) constatar cuán vigente sigue la tradición malinchista"; les pedía "un poco de amor y respeto a „la raza" y a sí mismos", pues "el arte no se puede hacer más que con las propias vivencias y es inútil a estas alturas querer haber nacido en Wisconsin en lugar de Amecameca. Los nacos no nacen, se hacen".

Aceptaba que "el arte no tiene fronteras", pero las copias, sí. La "vanguardia", señaló, provenía de Nueva York y era traída por los bailarines y coreógrafos que viajaban a esa ciudad a "echar un ojito" pero no tenían el tiempo para asimilar debidamente ese "vanguardismo desesperado" nacido de la competencia y de recetas que buscaban la originalidad a toda costa.

Por lo tanto, compañero coreógrafo, cuando vayas a presentar un concierto en que expreses las angustias de los niños del Harlem… no me invites. Si dentro de tu danza vas a degollar una gallina… no me invites. Si vas a desnudar a tus bailarines para impresionarme con tu atrevimiento… no me invites. Si tienes tantas ganas de "llegar" que hasta decoras tu escenario con rollos de papel sanitario y excusados sucios… no me invites.

Invítame, compañero, cuando vayas a hacer una danza que no sea original de los originadores de originalidades.

Invítame cuando la danza que vayas a presentar haya nacido de *tu* corazón, de *tu* cabeza y de *tu* cuerpo.[842]

A pesar de que se negaba a ponerle un adjetivo a su trabajo, Flores Canelo aceptaba que se le identificara dentro de una línea nacionalista si se estaba pensando en que "esperamos que esa identidad sea relacionada con la idea de lo auténtico, partiendo de lo que es uno mismo ubicado en un lugar y en una época específica. No somos „nacionalistas" en el sentido folclorista, pintoresco y superficial del término. Tampoco somos nacionalistas independientes del resto del mundo; los temas e ideas universales son parte de nuestro patrimonio, sólo que, para ser honestos, no podemos abordarlos de otra manera que no sea desde ésta: nuestra muy particular perspectiva".

La importancia del nombre que defendió con tanta vehemencia en esos años, provenía de lo que él mismo se preguntaba:

[842] Raúl Flores Canelo, "La danza colonial mexicana", revista *Danza*, núm. 14, abril de 1979, p. 10, en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. II, *op*. *cit*., pp. 594-595.

Pero ¿por qué llamarse Ballet Independiente? Pues vuelvo a decir: porque si agrego que mi mayor preocupación es que los artistas que se han formado en esta compañía tengan la suficiente demencia quijotesca para continuar este camino y la suficiente capacidad para mejorar la organización y el nivel técnico de la compañía, sin permitir (¡por favor!) que con esto se pierda su frescura, su espontaneidad e imagen actual. Nada me dolería más que de pronto el Ballet Independiente se tornara "respetable" y "respetuoso" con todo lo que estas palabras entrecomilladas implican.[843]

Años después, Flores Canelo vio con optimismo el proceso que atravesaron el grupo y él mismo como su director, que en su momento fue tan doloroso e implicó tanto esfuerzo por las carencias económicas, la lucha por convencer a la opinión pública y por reconquistar el apoyo del INBA. En 1989 declaró que lo vivido a finales de la década de los setenta, que él llamaba periodo de "intervención francesa", fue revitalizador:

El reinicio del Ballet Independiente fue un proceso casi tan bonito como en los principios del Ballet. La gente unida para bailar, para crear, desgraciadamente, para sufrir también, todo lo que habíamos sufrido de no tener apoyos. Esas gitanerías otra vez. Otra vez metiéndonos en los salones de contrabando, trayendo nuestros trapitos cada quien de su casa para vestir a los ballets. Fue un proceso nuevamente muy bonito.[844]

Los avatares del Ballet Independiente, o mejor dicho, de los Ballets Independientes, tuvieron un final feliz. De las adversidades, las alianzas, las maniobras y la lucha de uno y otro lado por defender un nombre, un espacio y un subsidio, resultaron beneficios: la consolidación de otro grupo profesional y la ampliación de posibilidades y propuestas de la danza mexicana.

[843] Raúl Flores Canelo, "¿Por qué Ballet Independiente?", revista *Danza*, núm. 180, diciembre de 1979, p. 22, en *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, vol. II, *op*. *cit*., pp. 596-597.
[844] Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989, p. 46.

### 3. Desintegración de Expansión 7

Expansión 7 no resistió las presiones de un trabajo independiente y de su radical propuesta artística; sin contar con apoyos estatales, durante un año mantuvo su lucha en el nuevo sexenio, desapareció totalmente en 1978 y sus integrantes se unieron a las compañías subsidiadas o formaron sus propios grupos, con lo cual ampliaron la oferta de danza contemporánea en el país. Antes de disolverse, dejó el testimonio de su lucha por sobrevivir e hizo reclamos muy semejantes a los de otros grupos que han figurado en el campo dancístico mexicano.

Resulta sorprendente que Expansión 7 haya llegado a la crítica decisión de desintegrarse, pues junto con la CND, el BNM y el Ballet Independiente estaba considerado en los proyectos de trabajo de la Dirección de Danza del INBA. Éstos formaban parte del plan "democratizador" del Instituto dado a conocer por Bremer en enero de 1977, que incluso contenía el número de funciones y programas que daría el grupo. Sin embargo, los proyectos no se convirtieron en acciones efectivas, y Expansión 7 culpó de ello a Salvador Vázquez Araujo.

A principios de 1977 Graciela Henríquez se incorporó al conjunto como coreógrafa; enriqueció su repertorio con *Mujeres*, además de iniciar el montaje de su nueva obra, que por entonces se llamaba *Eréndira*, pero que finalmente fue estrenada por el Ballet Independiente como *La carpa del amor errante*.

En abril de ese año el grupo se presentó dentro de las actividades del Programa Cultural 1977 de la Feria de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes.[845] El día 12 dio una función para Juan José Bremer en el Teatro del BFM con *Danza para tres*, *Mujeres*, *Desdoblamiento*, *Engrane* y *Grupo* (c. Palmeros, m. original Antonio Russek y Rodolfo Flores, quienes la tocaron en el teatro). Los bailarines fueron Cecilia Baram, Valentina Castro, Miguel Ángel Palmeros, Socorro Meza, Patricia Otamendi, Aracelia Rico, Harriet Spilk y Carolina Veroza.[846]

Patricia Cardona escribió que *Engrane* podría apelar a "un lenguaje visual" o a "un problema geométrico en movimiento"; mostraba la asimilación de métodos creativos extranjeros y era notoria "la flexibilidad mental de Palmeros por su facilidad de unir una

---

[845] "Danza, teatro y artes plásticas este año en la Feria de San Marcos", en *Excélsior*, México, 31 de marzo de 1977.
[846] Programa de mano de Expansión 7, Teatro del BFM, México, 12 de abril de 1977.

cantidad variada de movimientos en dos o tres tiempos". Eso era sorpresivo para el público, que no podía prever el desarrollo de la obra.

Sobre el grupo, según Cardona pretendía reflejar la contemporaneidad del país, pero se preguntaba cuál: "¿podría hablarse de una neurosis colectiva, de la soledad que conforma la vida de todos los hombres?". Su respuesta fue que podían ser muchas cosas o ninguna, pero sus integrantes no lo habían resuelto y, por tanto, el espectador no lo identificaba. Para ella, el grupo estaba en "una etapa de la danza moderna mexicana que sale del pasado, pero que le es incierto el futuro. Está trabajando por una mexicanidad contemporánea que falta definir, desglosar, vivir, en última instancia".[847]

El 8 de junio de 1977 apareció en *Excélsior* una carta abierta de Expansión 7, dirigida al presidente López Portillo, al titular de la SEP Muñoz Ledo y al director del INBA Juan José Bremer. Sus miembros dieron un "testimonio público de lo nada alentador que es el ambiente para el desarrollo de algunos grupos dancísticos" y de las "hostiles relaciones" entre artistas y autoridades del área. Explicaron que el 12 de abril de ese año Expansión 7 había dado una función a Bremer, quien "expresó su beneplácito"; concertaron una cita con él para "solicitar un subsidio económico para el grupo por parte del INBA", pero la reunión nunca llegó, "debido seguramente a sus múltiples ocupaciones". Sin embargo, fueron recibidos por el subdirector del INBA Ignacio Durán, quien "habló de la necesidad de redactar un plan de trabajo para realizar funciones populares", que el grupo entregó a los diez días pero sólo llegó "a la carpeta de „Ya veremos" de las autoridades". Finalmente, Expansión 7 se reunió con el subdirector de Música y Danza, Fernando Lozano, y el director de Danza, Salvador Vázquez Araujo. A éste le reprochaban que fuera ingeniero metalúrgico, profesión que "tiene que ver poco con el arte", "un promotor artístico de campo limitado" y que no los apoyara, a pesar de su afirmación de que el INBA subsidiaría a grupos dancísticos profesionales, requisito que Expansión 7 cubría. Preguntaban si Vázquez Araujo no se había dado cuenta de que no sólo Bremer los aplaudió y felicitó en la función del 12 de abril, sino "también un numeroso público entusiasta", y "¿es válido que el director del Departamento de Danza se guíe únicamente de su criterio personal para calificar al profesionalismo de uno o varios artistas?".

[847] Patricia Cardona, "Expansión 7 presenta la coreografía *Engrane*", en *El Día*, México, 5 de abril de 1977, p. 20.

Recordaban que meses atrás, en una temporada de quince funciones habían recibido mil pesos por cada una, dinero que habían repartido "entre más de diez miembros: lo irrisorio del caso no puede ser más rotundo" [denigrante, lo llamaría Valentina Castro].[848] En contraste, "otros grupos" recibían sueldos para que sus integrantes vivieran "decorosamente", pero su especialidad era el ballet clásico, "forma expresiva que satisface el gusto personal de Vázquez Araujo". Al respecto, "el *tendu*, *arabesque* o *fouetté* serán siempre fuente útil para lograr una férrea disciplina y una coordinación corporal óptima, pero no por ello la danza contemporánea deja de ser un poderoso recurso para ampliar el terreno donde el talento natural y el impulso inmediato de la expresión se desarrollen".

Acusaron a Vázquez Araujo de desempeñar dos cargos, titular de la Dirección de Danza y director general de la compañía oficial (sin mencionarla); "no es coherente que un funcionario administrativo ejerza dos puestos al mismo tiempo y no falle en alguno necesariamente". El hecho era que como funcionario decidía los apoyos que se otorgaban, y como director del grupo artístico los recibía (así lo especificaba el organigrama del INBA).

Expansión 7 afirmó que si para desarrollarse debía "someterse al criterio de una persona que poco sabe de danza y mucho menos comprende las inquietudes y urgencias expresivas de los artistas –así lo demostraron las tácitas actitudes negativas de Vázquez Araujo–, el arte de la coreografía y su realización" serían mediocres.

Luego de su denuncia, Expansión 7 aclaró que nunca estuvo contra ninguna corriente artística, pero sí contra "un criterio unilateral y monótono, empobrecedor de talentos que comienzan a crecer", e informaron a público y autoridades de que ante la falta de apoyo desaparecían, "porque así como cualquier obrero, empleado o profesional, el bailarín necesita vivir de su trabajo". Añadió que durante años se había esforzado por "superarse técnica y artísticamente", y su desaparición se debía a "la negligencia, desidia e ineficacia del jefe del Departamento [Dirección] de Danza para auxiliarlo teórica y económicamente".[849]

En otras notas, aparecidas en los diarios después de que varios integrantes de Expansión 7 los visitaron, se mostraron documentos que entregaron los bailarines, firmados

[848] Valentina Castro en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1998, p. 176.
[849] "Expansión 7 acusa de su disolución al director de Danza del INBA", en *Excélsior*, México, 8 de junio de 1977.

por importantes artistas, en que reconocían que eran "uno de los más destacados grupos profesionales dentro del movimiento de danza contemporánea en México" y apoyaban "toda acción que contribuya al desarrollo artístico de Expansión 7 y a la difusión de su trabajo". Los firmantes eran, entre otros, Amalia Hernández, Pilar Rioja, Luis Rius, Malkah Rabell, Raquel Tibol, Juan de la Cabada, Álvaro Soriano y Bueno, Juan Bañuelos y Jaime Labastida.[850]

Esta carta tuvo economía. Bremer citó al grupo a una reunión abierta, en la que estuvieron Ignacio Durán, Fernando Lozano, Armando Cuspinera (director de Difusión y Relaciones Públicas del INBA) y Vázquez Araujo. Bremer pidió que los integrantes de Expansión 7 expusieran su problemática y les explicó que para el Instituto era difícil dar apoyos económicos porque estaba "sacudido por una situación financiera más o menos semejante" a la del grupo. Los bailarines preguntaron al director general si la política de subsidios se reducía a la CND, lo que éste negó explicando que el INBA tenía "interés y compromiso con todas las tendencias de la danza, siempre y cuando cuenten con una alta calidad artística". Finalmente, les ofreció obtener recursos para dotarlos de un subsidio anual, con el fin de que Expansión 7 se reintegrara y satisficiera sus necesidades mínimas;[851] además, pidió la colaboración de Lozano y Vázquez Araujo.

Expansión 7 se comprometió a reintegrarse y presentarse ante el público, para lo cual solicitó un plazo de tres meses a partir del día en que se les otorgara el subsidio. Agradecieron "profundamente" a Bremer su respeto al trabajo de "los artistas mexicanos que contribuyen a elevar la cultura y sensibilidad del país".[852]

Patricia Cardona opinó que el anuncio de Expansión 7 acerca de que "saldrá de la desintegración y volverá a presentarse al público" se debía a que "las autoridades no pueden echarse sobre sus espaldas la responsabilidad de retroceder históricamente por más tiempo, y a otros problemas internos que afectan la administración de la danza". Deseaba la desintegración del grupo y la formación de muchos otros, pues "no solamente es saludable creativamente sino que se inserta dentro de la lógica histórica-social de las artes".[853]

---

[850] Ignacio Flores-Antúnez, "De arte y artistas y otros comentarios. ¡Lástima Expansión 7 se desintegra!", en *Novedades*, México, 9 de junio de 1977.
[851] Raúl Durán, "Dará subsidio el INBA al Grupo Expansión 7", en *La Prensa*, México, 29 de junio de 1977, p. 36-E.
[852] "Promete el INBA un subsidio anual al grupo Expansión 7", en *Excélsior*, México, 29 de junio de 1977.
[853] Patricia Cardona, "Se atendieron sus peticiones y el grupo Expansión 7 continuará su trabajo", *op. cit.*

Sin embargo, Expansión 7 no volvió a constituirse. En agosto, Valentina Castro afirmó que desde 1976 el INBA había otorgado al grupo la facilidad de utilizar un salón de danza y un subsidio mensual de cinco mil pesos, que se empleaba para pagar a los maestros. La desintegración de su compañía empobrecía aún más el panorama dancístico, el cual calificó de "áspero y difícil"; sólo había obtenido "indiferencia" de las autoridades del INBA, un ejemplo negativo para los jóvenes, pues al ver que un grupo profesional y de calidad desaparecía, se desalentaban para crear sus propias agrupaciones. Para Castro, el medio oficial sólo estaba interesado en promover la danza clásica, pero aquella que se mantenía dentro de los patrones más tradicionales y anacrónicos, sin estimular nuevas obras que "planteen la realidad actual, creaciones mexicanas con un lenguaje clásico". En tanto, "el bailarín nuevo que desea ahondar en todas las ramas de la danza se encuentra bloqueado".[854]

Según Palmeros, gracias a las presiones que ejerció Expansión 7, consiguió "local, maestros (Sonia Castañeda, Francisco Martínez y Rossana Filomarino), producción y temporadas"; era inminente que también el INBA otorgaría recursos para los sueldos de los bailarines, pero "la gente se desesperó y se salió por falta de dinero".[855] La situación que vivían todos ellos era crítica (él mismo debía un año de renta), por lo que la decisión no fue a la ligera ni de improviso; el grupo no volvió a reunirse ni a presentarse ante un público (salvo en 1987, cuando Palmeros lo "revivió por un año").

Cecilia Baram, por su parte, aseguró que el INBA le negó a Expansión 7 el apoyo prometido; más tarde supieron "que sí había salido, pero no nos dijeron, y los muchachos ya no aguantaban más estar sin sueldo, por lo que nos tuvimos que disolver".[856] Valentina Castro recuerda que ella, Baram y Socorro Meza fueron las últimas integrantes de Expansión 7, y que algún funcionario del INBA "nos dijo que no podía ayudarnos, que el grupo se deshiciera y que lo único que podía hacer era ayudarnos para que nosotras nos integráramos a los grupos formados",[857] ayuda innecesaria, pues todos los bailarines de Expansión 7 tenían gran calidad y gozaban del reconocimiento de sus colegas.

---

[854] Valentina Castro en Elizabeth Pérez de García, "Expansión 7. Anhelada reintegración de este creativo grupo", en *Danza*, año 1, núm. 4, *op. cit*., pp. 10 y 11.
[855] Miguel Ángel Palmeros en Anadel Lynton, "Miguel Ángel Palmeros", *op. cit*., p. 66.
[856] Cecilia Baram en Anadel Lynton, "Cecilia Baram", en *Homenaje Una vida en la danza 1997*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 33, INBA, México, 1997, p. 14.
[857] Valentina Castro en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit*., p. 176.

Palmeros, Baram y Castro han hecho recuentos de la labor realizada por Expansión 7 en sus cuatro años de vida, y concuerdan en que sus planteamientos artísticos y técnicos eran innovadores, al igual que sus formas organizativas internas. Palmeros ha hablado de la inexistencia de jerarquías dentro del grupo; sus integrantes tenían relaciones de amistad y optaron por una dirección colectiva: "era más que nada para hacer las reglas de la organización del grupo nosotros mismos", y aunque la "batuta artísticamente" la llevaba él porque tenía más experiencia, nunca se ocupó de decisiones ni de funciones administrativas. Esa organización no siempre fue comprendida, pues según Castro, se les exigía un director, pero para Baram, significó un proceso de gran aprendizaje en todas las áreas del trabajo de un grupo artístico.

Su entrenamiento dancístico cotidiano se basaba en el ballet clásico y la técnica Graham, pero Palmeros introdujo nuevos elementos en esta última, pues se hallaba en proceso de elaboración de un método integral pensado para desarrollar el cuerpo en su totalidad. Además, Valentina Castro conocía los elementos de la técnica Nikolais, no sólo porque había tomado los cursos que Lynn Levine impartió en la escuela del BFM, sino porque fue becada por Amalia Hernández para estudiar en la escuela de Nueva York de Nikolais.

El interés de Expansión 7, según Palmeros, era "hacer una danza clara, que se entendiera, y usábamos movimientos más libres, más sensuales". Todos los integrantes tuvieron total libertad para crear "y, sin proponerlo, artísticamente hicimos cosas distintas al concepto de danza de esa época". Según Castro, su trabajo era experimental y a partir de improvisaciones conjuntas con músicos; su consigna era no repetir movimientos codificados de las técnicas de danza ni movimientos en los que se sintieran "cómodos". Trabajaban por proyectos y buscaban la unidad de danza, música, pintura, poesía y efectos lumínicos; por medio de estos últimos comprobaron que "la danza y la ciencia no están separadas, y los nuevos descubrimientos nos dijeron que podían ayudar a renovar la danza". Además, su visión sobre este arte era que no "comenzaba en el foro", que existían condiciones externas con las cuales estaba relacionado y que estaba inserto en un todo social, al que reflejaba y al que podía contribuir. Por ello, Castro concebía a Expansión 7 como "un abanico abierto a todo" y preocupado por crear "una danza que tuviera integridad y características mexicanas" (sin que fuera una "obligación").

Algunos de los logros más importantes que han recuperado Palmeros, Castro y Baram fueron el trabajo en conjunto con los grupos musicales Quanta y Nueva Experiencia Sonora; su colaboración estrecha con el Grupo de Experimentación Visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, coordinado por Jesús Martínez, que creó diapositivas y películas para ser proyectadas en las obras dancísticas, lo que modificó el espacio escénico y las ideas que al respecto habían prevalecido en la danza mexicana; aportes de diseños el dibujante y grabador Héctor Xavier y de poesía de Jaime Labastida, y el trabajo de improvisación a partir de la interacción entre música, danza y artes plásticas.[858]

Valentina Castro ha afirmado que, además de las dificultades económicas, Expansión 7 fue víctima de su radicalismo artístico, pues cada obra y cada función constituían una "aventura" impredecible que sorprendía a los espectadores pero también a ellos mismos. "Creo que creamos un Frankenstein con una gran pasión, jugándonos el todo"; su trabajo estaba "lleno de propuestas artísticas, sonidos, música, movimiento, poesía, pintura, voz y, al igual que un Frankenstein, se volvió incontrolable cuando el mismo ser nos pedía nueva vida, un nuevo programa". Éste debía romper con lo que el mismo Expansión 7 había hecho, pues sus integrantes no se permitían repetir ninguna propuesta. Las reglas que se habían impuesto eran respetar la improvisación a partir de crear movimientos "no conocidos", establecer estímulos recíprocos entre música y movimiento, "no aferrarse" a una emoción o idea, ni a los hallazgos logrados en el movimiento; "jugar con el azar", mantenerse "alerta hacia los demás y hacia la música" y "dejarse motivar por el movimiento del otro y responder al ambiente sonoro".

Castro ha reivindicado para Expansión 7 que fue el primer grupo que propuso la improvisación como espectáculo, que tuvo dirección colectiva, que desafió lo establecido artísticamente, que organizó una marcha de protesta callejera y también, que fue el primero en "sucumbir por la novedad de su propuesta artística", que en su momento "no pudo ser entendida y menos aceptada por la opinión establecida".[859]

Por todo ello, el poeta chileno Hernán Lavín Cerda dijo, tras haber conocido el espectáculo de Expansión 7, que éste

---

[858] Miguel Ángel Palmeros en Anadel Lynton, "Miguel Ángel Palmeros", *op. cit.,* p. 66; Valentina Castro en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit*., pp. 172-176, y Cecilia Baram en Anadel Lynton, "Cecilia Baram", *op. cit*., p. 14.

[859] Testimonio de Valentina Castro en la mesa redonda "Expansión 7", Centro Nacional de las Artes, México, 2002.

quiere pisar siempre más allá de sus huellas, dentro de un círculo de fuego infinito que nunca es el mismo círculo porque siempre está abierto, siempre estará en movimiento y jamás se cierra. Aparentemente es un grupo de danza pero es mucho más que eso. [...] es un grupo de danza como debe, como ha de ser la danza: una tentativa infinita que se expande, democráticamente, hacia nuevas formas de expresión artística.[860]

Con la desaparición de Expansión 7 el campo dancístico mexicano perdió una de las presencias más importantes de la danza experimental e innovadora de los años setenta. Sus experiencias serían retomadas por otros grupos, que se lanzaron a la aventura de la vida independiente, a la creación de espectáculos multimedia y a la búsqueda de formas de entrenamiento que rompieran con las escuelas hegemónicas.

[860] Hernán Lavín Cerda cit. en "Expansión 7 se queja de falta de apoyo oficial y dará recitales a todo público", en *Excélsior*, México, 3 de abril de 1975.

## X. La nueva danza contemporánea, independiente y plural

### 1. Forion Ensamble o el hurto bienhabido

Casi al mismo tiempo que se disolvía Expansión 7, en octubre de 1977 debutó otro grupo de danza contemporánea que sería punta de lanza para la nueva generación de bailarines y coreógrafos de esa especialidad, y que marcaría la organización independiente (operativa, colectiva y de autogestión) que se desarrollaría desde los años ochenta hasta finales de siglo: el Forion Ensamble.

El grupo surgió de un conjunto de bailarines formados en la escuela del Ballet Nacional: Jorge Domínguez, Eva Zapfe (quienes nunca fueron bailarines del BNM, aunque Zapfe sí del grupo Mórula), Lidia Romero, Rosa Romero (o Rosa Olivera), Jesús Romero y Jaime Blanc. Simultáneamente a su trabajo con la compañía subsidiada, todos tomaron los cursos de técnica Nikolais que diversos maestros estadounidenses impartieron en la escuela del BFM. Domínguez y Zapfe fueron becados por Amalia Hernández para establecerse en Nueva York (en casa de Dionisia Urtubées) y lograron una mayor asimilación de la técnica Nikolais, además de conocer otras escuelas y técnicas, como las de Merce Cunningham, Louis Falco, Alvin Ailey, ballet y jazz, y en el caso de Zapfe, también de Kei Takei. Cuando Domínguez y Zapfe se encontraban en esa ciudad, Lidia y Rosa Romero los visitaron y se integraron a las diversas clases y talleres.

A su regreso, Domínguez y Zapfe, junto con la otra becaria, Pilar Urreta, y Alejandro Witzman, actuaron en televisión en octubre de 1976; Patricia Cardona los llamó los “cuatro subversivos” y “prófugos de la conocida danza mexicana”, porque estaban rompiendo los cánones que reinaban en el país.[861]

Los bailarines que serían los integrantes originales del Forion (*phorion*, en traducción directa del latín, el objeto robado, el botín)[862] estaban interesados en efectuar un trabajo serio de improvisación y solicitaron a Guillermina Bravo un espacio dentro del BNM, que les fue concedido a las 8 de la noche. “De ahí surgió Forion Ensamble, el cuerpo del delito, le decíamos en broma, con la idea de la antisolemnidad, de apropiarnos de lo que

[861] Patricia Cardona, “Cuatro „subversivos‘‘ en busca de un nuevo sentido de la danza mexicana”, en *El Día*, México, 20 de octubre de 1976, p. 20-C.
[862] Salomón Rick Fontes, en *El Día*, México, 18 de marzo de 1981. Según Jorge Domínguez, tomaron el nombre de una conferencia impartida por José Antonio Alcaraz en el BFM: el grupo era “el ensamble de las ideas robadas”. En Jorge Domínguez, “El reto de ser independiente”, en *México su apuesta por la cultura*, *op. cit*., p. 447.

nos gustara de los demás. Éramos unos ladrones", afirmó Lidia Romero veinte años después.[863]

Sus nuevas ideas fueron aceptadas en el Ballet Nacional; se encargaron de dar las clases de improvisación a la compañía e incluso presentaron funciones con sus obras, todo con apoyo de Bravo. Al mismo tiempo, Domínguez y Zapfe (además de Rosa Romero y otros bailarines que se integraron al grupo en distintos momentos) realizaron un intenso trabajo en el grupo experimental de Danza Moderna del BFM, con el que estrenaron sus propias obras.

Por la formación de sus integrantes, puede decirse que Forion fue producto del BNM y del BFM: del rigor de la compañía de Guillermina Bravo y de la apertura que dio a la danza Amalia Hernández en su escuela y grupo experimental. Pero sin el talento y empeño de sus miembros hubiera sido imposible romper barreras y continuar en su original línea de trabajo. Sobre esas barreras Jorge Domínguez narró en 1997 que al regresar de Nueva York pretendían

> ser heraldos de las cosas nuevas y tuvimos que enfrentarnos al *shock* de la resistencia hacia lo que era distinto. Gastamos mucha energía en defendernos de las críticas que veían nuestra prosapia exclusivamente del BNM y nos trataban como si fuéramos una amenaza. No nos admitían el derecho de hacer lo que nos daba la gana. No planteábamos revolucionar nada, sino simplemente experimentar con lo que habíamos aprendido, aprender el oficio con humildad. Al fundar el Forion Ensamble era muy claro para nosotros que queríamos una compañía donde pudiéramos servirnos unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra. Usar zapatillas, faldas, lo que fuera, sin restricciones.[864]

Con apoyo de su "madrina" Amalia Hernández, el 25 de octubre de 1977 el grupo bautizado como Forion Ensamble se presentó ante el público en el Teatro del BFM, junto con un concierto de obras de José Antonio Alcaraz, donde bailaron *Nadie me quiere así*, con música de este compositor. Danza y música habían sido creadas simultáneamente, y aunque el autor de la coreografía era Jorge Domínguez, algunos fragmentos eran producto de los bailarines y la "concepción del movimiento de cada uno": Eva Zapfe, Ismael Fernández Areu y Domínguez.

---

[863] Lidia Romero en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", en *Homenaje Una vida en la danza 1997*, *op. cit*., p. 103.
[864] Jorge Domínguez en *ibid*., p. 102.

Según Dionisia Urtubées, *Nadie me quiere así* era una sátira sobre los triángulos amorosos, cuya música y coreografía empleaban "un cierto estilo de tango". Escribió que Domínguez había hecho "profundos estudios de los conceptos dancísticos de Alwin Nikolais", y en esa obra experimentó con diversas cualidades del movimiento, como "movimientos „tangeados", percutidos, rápidos, alargados y ligeros en los cuales claramente se ve esta influencia con la que el coreógrafo va creando un estilo muy personal". Para Urtubées, el uso de zapatos de tacón era "otro elemento interesante" que reafirmaba "el carácter de la obra"; consideró a Zapfe como una ejecutante virtuosa que utilizaba un "lenguaje dancístico contemporáneo en complicadas combinaciones de torso, cargadas y extensiones".

En este "interesante trabajo" que integraba danza y música, se lograba estructurar un "diálogo" con "ilimitadas posibilidades". Su presentación, "un trascendente acontecimiento", formaba parte de las creaciones de un grupo de jóvenes coreógrafos y bailarines que "al desarrollar un estilo tan propio, son los precursores de nuevas corrientes de la danza en México".[865]

Al mes siguiente de su debut, el 26 y 27 de noviembre, el Forion se presentó en el Teatro del INJUVE en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Del 1 al 3 de diciembre tuvo su primera temporada en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria, donde mostró su repertorio, compuesto por *Dueto para Sally y Jesús* (m. Stockhausen, diseños Jaime Blanc), *Cuarteto* (m. Debussy, diseños Jorge Domínguez) y *Estío* (m. silbiditos, diseños Romel Rosas) de Jesús Romero; *Pendular* (m. Bach) y *Arena* (m. Michel Colgrass) con coreografía y diseños de Eva Zapfe; *Nadie me quiere así* (m. José Antonio Alcaraz e Ismael Campos, diseños Domínguez) y *Ningún paradigma* (m. Schoenberg, diseños Rosas) de Jorge Domínguez; *Acercamiento* (m. Mozart, diseños Eva Zapfe) y *Ya mero* (m. Stravinsky, diseños Blanc) de Jaime Blanc; *Proposición* (m. Herbie Hancock) de Lidia y Rosa Romero, y una más, de "los bailarines: cualquier miembro de la compañía", *Derrumbe* (m. Bach).

Los bailarines fueron Jesús Romero, Sally Margolis, Patricia Portela, Eugenia Sánchez, Raúl Alberto, Lidia Romero, Jorge Domínguez, Ismael Fernández Areu, Eva Zapfe, Jaime Blanc, Rosa Romero y el veterano José Mata, quienes dieron agradecimientos

[865] Dionisia Urtubées, "Danza en la ciudad", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional,* México, octubre de 1977.

especiales al BFM, el BNM y la Biblioteca Benjamín Franklin. La iluminación estuvo a cargo de Gabriel Pascal, Eduardo Ruiz y Elena Marsans; fotografía del cartel, Roberto Aguilar M.; fotografías de publicidad, Rafael Doniz; formato del cartel, Romel Rosas.[866]

Para el grupo, el cartel tuvo un importante significado, pues según testimonio de Lidia Romero, Guillermina Bravo les había advertido a quienes aún eran parte del BNM que si dejaban la compañía "íbamos a comer puras tortas con [refresco] Pascual. Del vaticinio de la bruja hicimos nuestro primer cartel con una foto de un chango con su torta y un Pascual, y una vez, antes de una función en el Teatro de Arquitectura, pusimos una gran torta en el jardín de afuera e improvisábamos alrededor, invitando al público a entrar en el teatro".[867] En el programa de mano de esas funciones de diciembre de 1977 reprodujeron la fotografía de todos los integrantes del Forion en una tortería; cada uno comía una torta y bebía un Pascual dedicándole a la cámara una mirada retadora. Ésa fue la respuesta de este grupo de profesionales con una sólida formación dancística, procedentes de distintas escuelas y facultades universitarias, que supieron ironizar y tratar con irreverencia los preceptos de la danza contemporánea de la época y entablaron una guerra contra la burocracia cultural.[868]

Para concluir 1977, el 12 de diciembre el Forion actuó dentro del IV Festival Hispanomexicano de Música Contemporánea en el Teatro del BFM, que subsidió la creación de *Páramo* de Jorge Domínguez (m. tradicional árabe, esc. y vest. Romel Rosas y J. Domínguez, fotografías Roberto Aguilar).

En enero de 1978 Patricia Cardona entrevistó a Jorge Domínguez (con lentes, sombrero de paja y barba rubia), a Lidia Romero ("de grave y resuelta voz") y a Rosa Olivera (que indistintamente usaba su apellido paterno o materno, Romero y Olivera). El

---

866 Programa de mano de Forion Ensamble, Primera temporada, Teatro de Arquitectura, UNAM, México, 1 a 3 de diciembre de 1977.

867 Lidia Romero en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", *op. cit*., p. 103. También Jorge Domínguez ha dado su testimonio sobre la opinión que tenía Guillermina Bravo sobre la permanencia de los bailarines fuera del BNM; en su caso, Bravo lo invitó a integrarse a su compañía, pero debido a sus reticencias le sentenció "pues si no entras en el BNM, jamás harás nada en la danza", afirmación que fue un estímulo para continuar con su trabajo independiente. En Jorge Domínguez, "El reto de ser independiente", *op. cit*., p. 447.

868 Otros integrantes del BNM y su escuela también hicieron intentos por hacer trabajos fuera de la compañía. Uno de ellos fue el Taller Experimental de Expresiones Artísticas El Quinto Espacio, nacido en 1977 bajo la dirección de Patricia Haydee y Angélica Santibáñez. Ambas, junto con las bailarinas Lilian Nepote y Eugenia Santibáñez, tenían actuaciones en recintos de la UNAM, y siempre trataron de mantenerlo oculto a Guillermina Bravo. Programa de mano del Taller Experimental de Expresiones Artísticas El Quinto Sol, Departamento de Intercambio Cultural, UNAM, México, 1978.

resto del grupo eran Eva Zapfe, Jaime Blanc y Jesús Romero, ausentes en esa ocasión, pero que también coincidían en no tener "ánimo de esperar a que el Estado les aporte las condiciones para trabajar, porque ya pasó la época de quejarse". A todos les interesaba "crear a gusto, entre amigos, sin pasar por ciertos requisitos estéticos", exigidos por las dos compañías subsidiadas de ese tiempo; habían adquirido seguridad en Nueva York, al ver que "la gente no tiene inhibición para hacer que sus ideas sean válidas".

Declararon que en México no había espacios para "confrontar el trabajo", pues sólo existían las dos grandes compañías de danza contemporánea que, regidas por parámetros similares, no daban posibilidades de utilizar "ciertos elementos teatrales" ni "modos de movimiento" distintos al ballet y la técnica Graham. Consideraban que ésta era cerrada, no permitía las exploraciones y correspondía a una visión del mundo que no compartían. En cuanto al método de Nikolais, que no era "una técnica concreta", abría un amplio panorama a partir de su análisis del movimiento, y Cunningham tenía un concepto coreográfico definido pero utilizaba elementos del azar.

Concebían al Forion Ensamble como "un conjunto de ideas y experiencias, de elementos artísticos que en un momento dado se conjugan para dar como resultado el espectáculo multimedia". Se encontraban en "la etapa más pura, porque hacemos lo que realmente sentimos", a partir de "planteamientos serios" y dejando que todos los integrantes se influyeran unos a otros.[869]

En abril de 1978 el Forion Ensamble tuvo su segunda temporada en el Teatro de Arquitectura de la UNAM, en la que sólo hubo una reposición, *Pendular*; el resto fueron estrenos: *Paralelos* de Eva Zapfe (m. Antonio Russek, esc. y vest. Eva Zapfe); *Redondo* de Ismael Fernández Areu (m. Pedro Flores), y de Jorge Domínguez, *Bumerang* (m. Carl Orff y Guild Keetman, esc. y vest. Romel Rosas), además de su segunda versión de *Páramo*.

En el programa de mano aparecieron los créditos de Luis Macouzet como encargado de la iluminación; Romel Rosas, diseñador de cartel; José Antonio Alcaraz, asesor musical; Roberto Aguilar, Guillermo Zapfe y Rafael Doniz, autores de las fotografías de publicidad. El grupo agradecía a Clementina Otero (directora de la Escuela de Danza Moderna del BFM), Amalia Hernández, Guillermina Bravo y Hugo Gutiérrez Vega (director del

[869] Jorge Domínguez y Lidia Romero en Patricia Cardona, "Se constituyó el „Forion Ensamble", nuevo grupo de danza contemporánea", *op. cit*.

Departamento de Difusión Cultural de la UNAM).[870] Su agradecimiento al BFM se debía a que durante cinco años contaron con la hospitalidad de Hernández, que convirtió la escuela de la compañía en su lugar de trabajo.

El 4 de mayo el Forion actuó dentro del Programa Cultural de la Feria de San Marcos en el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes, con *Paralelos*, *Pendular*, *Metátesis* (c. Jorge Domínguez, m. tradicional balinesa), *Redondo*, *Bumerang* y *Nadie me quiere así*. Los bailarines fueron Zenaida Durán, Ismael Fernández, Bernardino Gómez, Ana Ferguson, Eva Zapfe, Jorge Domínguez y Romel Rosas.[871]

Siguieron otras funciones en provincia, gracias al apoyo del Departamento de Intercambio Cultural de la UNAM: el 21 de mayo en el Teatro del INJUVE de Guadalajara y el 3 de junio dentro de la I Bienal de Artes Plásticas de la Juventud en el Teatro Ángela Peralta de San Miguel de Allende.

El 7 de junio el grupo se presentó en el programa "Cuatro aspectos de la danza moderna en México", organizado por la SHCP en su Auditorio de Izazaga. Bailaron *Bumerang*, *Pendular*, *Proposición*, *Redondo* y *Nadie me quiere así*, Rosa Olivera, Eva Zapfe, Ismael Fernández, Bernardino Gómez, Lidia Romero, Romel Rosas y Jorge Domínguez.[872] El 27 del mismo mes actuaron en el Teatro del BFM con *Metátesis*, *Bumerang*, *Proposición*, *Pendular* y *Arena*; los integrantes del grupo eran Jorge Domínguez, Rosa Olivera, Eva Zapfe, Lidia Romero, Herbie Hanckok, Romel Rosas y Bernardino Gómez.[873] Y el 30 de junio y 1 de julio, en el espectáculo colectivo *El carro de Osiris* en el PBA, presentaron *Nadie me quiere así*.

El Forion Ensamble volvió a tener funciones el 19 de enero de 1979, dentro del V Festival Hispanomexicano de Música Contemporánea en el Teatro Casa de la Paz, y en marzo en el Teatro de Arquitectura, luego de la integración plena de Lidia y Rosa Romero, quienes dejaron el BNM. Sus compañeros Jaime Blanc y Jesús Romero habían decidido permanecer en la compañía y se apartaron del Forion. Los demás integrantes de éste eran

---

[870] Programa de mano de Forion Ensamble, Segunda temporada, Teatro de Arquitectura, UNAM, México, 25, 29 y 30 de abril de 1978.

[871] Programa de mano de Forion Ensamble de la UNAM, Programa cultural „78, Feria de San Marcos, Teatro Morelos, Aguascalientes, 4 de mayo de 1978.

[872] Programa de mano de "Cuatro aspectos de la danza moderna en México" con el Forion Ensamble, Grupo Olin, Expansión 7 y Danza Contemporánea de Cámara, Auditorio de la SHCP, México, 7, 14, 21 y 28 de junio de 1978.

[873] "Con el grupo de danza Forion Ensamble", en *El Heraldo de México*, México, 2 de julio de 1978, p. 10-C.

Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Gregorio Fritz, Ismael Fernández, Romel Rosas; colaboraba con ellos Graciela Henríquez, quien suplió a Eva Zapfe pues se hallaba lesionada (ruptura del tendón de Aquiles).

En el Teatro de Arquitectura del 28 de marzo al 1 de abril y del 4 al 8 de abril de 1979 el joven grupo estrenó *Tercera persona* de Lidia Romero (m. popular finlandesa, vest. Lidia Romero); *La vieja historia de la Cenicienta* de Rosa Romero (m. Collarre, arreglos Fernando Toussaint, vest. Rosa Romero); *Show* de Eva Zapfe (m. original Antonio Pérez López, vest. y esc. Eva Zapfe y Jorge Domínguez), y *Gateway*, también de Eva Zapfe (m. original Ann McMillan, vest. Eva Zapfe). Repusieron *Bumerang*, *Pendular*, *Nadie me quiere así* y *Arena*, y el Forion definió su trabajo creativo y organizativo:

Nuestro grupo es el resultado de un taller de experimentación del movimiento que, por medio de aportaciones colectivas e individuales en planos de improvisación, buscaba encontrar una conjugación de las diversas experiencias de cada uno de los bailarines, naciendo la necesidad de formar una agrupación que permitiera la libre confluencia y acercamiento de las distintas concepciones del movimiento y la coreografía, a la vez que la integración de músicos, pintores, actores y artistas de otras disciplinas.

El propósito no es presentar bajo este nombre una compañía de danza "homogénea" en sus elementos coreográficos, sino por el contrario, un espectáculo en el cual cada bailarín tenga la oportunidad de aprender diferentes formas de movimiento y el coreógrafo de intentar un acercamiento más hacia su propio entendimiento de la danza, tanto técnica como conceptual. No por esto se desdeña el aprendizaje recibido, sino se le encamina hacia lo dicho: el desarrollo personal de cada elemento bailarín-coreógrafo en su propio contexto geográfico actual.

La organización interna y administrativa responde también a esta premisa haciendo de cada uno de sus miembros responsable activamente de diferentes ramas como diseño de producción, publicidad, relaciones, etc., de modo que se conscientice individualmente de las decisiones del grupo, para tratar de lograr un desarrollo más integral de la danza como entidad y suceso social y acercar a sus integrantes hacia la búsqueda y encuentro de sus espectadores desde diferentes planos, y a estos últimos a una visión y apreciación más amplia de la danza.[874]

Las funciones fueron muy comentadas; se consideró que el grupo tenía un alto nivel y que sus obras estaban llenas de originalidad. Elvira García escribió que el Forion hacía una danza de total libertad y era el grupo "más joven y de más empuje dentro del movimiento de la danza contemporánea mexicana". Mencionó la formación de sus bailarines en

[874] "Forion Ensamble", documento mecanografiado, s/f. A pesar de que no está fechado, el contenido del documento permite afirmar que es una primera versión del programa de mano de esas funciones.

diversas técnicas (Falco, Graham, Cunningham y Nikolais) y su trabajo como taller de improvisación y experimentación coreográfica, del cual surgieron como grupo. Éste ya contaba con diez obras de "lenguaje abstracto", todas diferentes entre sí, pues expresaban "la preocupación y la creatividad de cada coreógrafo". Quizá la razón era, como dijo Domínguez, que en su visión lo que hacía cada integrante era "lo correcto para sí mismo, no es peor o mejor que" otro.

En la entrevista que García hizo a Eva Zapfe, Lidia Romero, Rosa Olivera y Domínguez, la primera ("bailarina con gran fuerza interna y proyección en el foro", de 22 años y autora de trece obras) habló sobre las intenciones del Forion: "evidentemente en nosotros hay búsqueda, pero eso lo dicen todos los que comienzan, es una frase trillada y ya no tiene mucha importancia. Nosotros sabemos que nada es nuevo, todo se ha hecho alguna vez", y ésa era, en parte, la razón del nombre del grupo: "la novedad en la creación coreográfica no es lo importante, la novedad se da a través de la repetición de lo ya dado".

Según Lidia Romero, el grupo nació de "una necesidad de crear, de conjuntar nuestras ideas, nuestras inquietudes", además de la amistad que los unía. Para ella lo fundamental del trabajo coreográfico era la forma de organizar los elementos en función de las necesidades expresivas; "un *plié* será siempre un *plié*, pero lo interesante será saber cómo dar vida a esos elementos, a ese cuerpo y a esa técnica".

Sobre la organización, Rosa Olivera dijo que si bien no tenían un director, los cuatro entrevistados se encargaban de coordinar el grupo; todos eran "coreógrafos, bailarines, administradores y, cuando es necesario, también lavamos el vestuario y barremos el foro". Ella y sus compañeros reivindicaban su posición independiente y la posibilidad de ser contratados por el FONAPAS y la UNAM, lo que les aseguraba "un año productivo creativa y económicamente".

En relación con ese punto, Lidia Romero comentó que "las posibilidades de trabajo, de permanecer, son todas las que nosotros mismos nos demos; hay muchísimo trabajo, está todo por hacerse". Según Domínguez, comúnmente los bailarines se quejaban por no recibir subsidio, "pero la danza como cualquier arte o trabajo en general, se demuestra con lo que se hace a diario; la danza es trabajo y la gente que trabaja puede y debe bailar". Todos coincidieron en que quien sabía y quería bailar lo podía hacer, incluso buscando la calle como alternativa; si no había foros, era necesario cambiar los conceptos artísticos y el

entrenamiento para "lanzarse en busca de una esquina donde el trabajo dancístico salga hacia el público"; el hecho era que el bailarín debía buscar su propio espacio y luchar por él.[875]

Patricia Cardona escribió que el Forion proclamaba su independencia creativa y organizativa, y que sólo recibía subsidios esporádicos (del FONAPAS); aun así, sus integrantes se dedicaban de lleno a la danza, por lo cual gozaban de una "situación de privilegio". Sobre su danza, opinó que desde su fundación el grupo había ampliado "los parámetros estéticos de la danza en México" impulsando la corriente de "abstracción pura" y utilizando la "expresión teatral, también anecdótica", luego de haber "deglutido" el aprendizaje de sus fundadores en la escuela de Nikolais. A diferencia de lo que había opinado de Domínguez y Zapfe dos años atrás (cuando los llamó subversivos y prófugos pero remarcó que no habían roto con su mentor Nikolais), Cardona consideró que ahora los miembros del grupo prescindían "de la personalidad de su maestro y ascendieron como auténticos creadores con un lenguaje fresco y vital, en el ámbito dancístico mexicano"; desde su fundación, habían mantenido una "cohesión creativa".

Para Cardona, con el Forion quedaron atrás "la formalidad rigurosa propia del academicismo de la danza contemporánea, la solemnidad característica del temperamento coreográfico de la afamada época de oro, inclusive la experimentación temerosa de otras técnicas, invariablemente imitadoras de estilos ajenos". Afirmó que pocas veces en México podría verse un trabajo similar al presentado por el joven grupo, debido al "equilibrio en la gama de cualidades coreográficas en los distintos autores"; además de su nivel profesional, era original, por su "danza ágil, novedosa, pero íntimamente ligada con el gesto natural y cotidiano del hombre, difícil técnicamente pero gozosa y fácil de asimilar, a veces teatral, otras con recursos pantomímicos y, sobre todo, ajena a los temores o prejuicios de tomar lo que pueda serle útil".

*Bumerang* le pareció a Cardona la expresión de un "universo muy propio del autor, mágico y de especial belleza plástica"; creaba ambientes poéticos y también humorísticos usando un "lenguaje fresco, novedoso". En el dueto *Tercera persona* estaba presente la sensibilidad de la autora para "detectar los hilos sugerentes del movimiento", y al igual que *Gateway*, resultaba "una bella producción de abstracciones dibujadas con un gran sentido

[875] Elvira García, "Espectáculos. Forion Ensamble en busca del propio espacio", en *Proceso*, núm. 128, México, 16 de abril de 1979.

plástico". El tema de *Pendular* era la transformación del robot-burócrata en hombre y se consolidaba como una obra "plenamente lograda". *Nadie me quiere así* parodiaba un triángulo amoroso con una "escenificación teatral y humorística".[876]

Víctor Manuel Mendiola consideró que el Forion era un grupo con preparación técnica y creatividad que planteaba "situaciones vitales". Era "una de esas multiplicaciones necesarias de nuestra „atmósfera" cultural y dancística", que desarrollaba su labor en función de "una preocupación de carácter formal" y el deseo de "allanar ciertos conflictos de la vida."

Para Mendiola, en *Bumerang*, *Tercera persona* y *Pendular* había una congruencia entre "lo que se quiere decir y lo que se dice"; en estas obras se daba "una situación peculiar de la realidad (el Estado, la niñez o el amor)", los movimientos empleados eran los "justos y posibles", y las tres daban vida al foro y al público. Hizo una larga descripción-interpretación de las obras tratando de descifrar su complejidad:

*Bumerang* exhibe la ingenuidad y el miedo a través de un claroscuro y una dualidad que se desdobla de forma permanente. El claroscuro, resultante del plano iluminado en el que se encuentran las niñas o la niña dividida y los espectros de la penumbra, muestra la luz y la oscuridad en que se desenvuelve la imaginación original del primer tiempo de la vida. Más aún, muestra el límite y, por tanto, la división de dos zonas infranqueables de nuestra existencia. Del otro lado, la dualidad señalada por el juego y la persecución de las niñas efectuada por esos seres fantasmales que garrapatean o pintan el espacio, exterioriza antropomórficamente el desdoblamiento de la imaginación ya señalado; convierte a un sentimiento oculto y perdido en las telas del recuerdo en una imagen, en una palpitación abierta y visible.

*Tercera persona* ofrece de manera muy clara la placentera sensación del amor o por lo menos de la sensualidad por medio de un espacio integrado, de modo pleno, en un ámbito de suave iluminación y una secuencia de movimientos, al mismo tiempo que ágiles, bondadosos y deseables. Se puede decir que mientras el movimiento realizado por Jorge Domínguez es epidérmico, sin más límite que la piel, el movimiento ejecutado por Rosa Olivera se proyecta de continuo hacia el exterior. Esta diferencia, condensada con gran plasticidad en el instante mismo de unión de estos dos elementos, parece indicar una diferencia profunda en el modo de rozar o traspasar el espacio de los amantes. Sin embargo, es evidente que esta diferencia es el resultado de una actitud lírica intensa, que adecua la plasticidad natural del cuerpo a las disposiciones de la sensibilidad amorosa.

*Pendular* muestra los estados de ánimo de un burócrata a través de cuatro o cinco movimientos del cuerpo. El alma, o si se quiere, para utilizar otro lenguaje, el espacio de la conciencia y la inconsciencia son exteriorizados en el espacio físico. De este modo lo

---

[876] Patricia Cardona, "Profesionalismo y originalidad prometedora en la labor coreográfica del grupo Forion Ensamble", en *Unomásuno*, México, 1 de abril de 1979, p. 19.

interior deja de ser una dimensión interna, para convertirse en su opuesto, en lo exterior. Lo exterior ya no es lo superficial y, por ende, lo inesencial; sino al contrario, se convierte en la presencia misma de lo profundo. La secuencia de estos movimientos es la siguiente: el burócrata, colocado de pie y de perfil, escribe a máquina. Luego, segundo movimiento, abandona el tecleo, se voltea de cara al público y mece de manera suave sus brazos en dirección a su rostro. Esta fase se agudiza, paso al tercer movimiento, con el cambio de posición del personaje que ahora le da la espalda a la máquina y mueve pendularmente todo el cuerpo. Por último, cuarto movimiento, abandona la cadencia desarrollada por una postura rígida y regresa al tecleo y la máquina. Esta secuencia se repite con un paulatino cambio de dinámica que pone de manifiesto la regularidad del proceso descrito.[877]

Dionisia Urtubées también escribió entusiasmada sobre el Forion Ensamble. Con las funciones en el Teatro de Arquitectura, dijo, el grupo dio una grata sorpresa. En *Bumerang* Rosa Romero era una "joven bailarina que desde que apareció las primeras veces en el escenario nos ha sorprendido por su bellísima figura. Su cuerpo alargado, sumamente delgado posee una fuerza extraordinaria".

También Lidia Romero, la creadora de *Tercera persona*, sorprendió "por sus cualidades como coreógrafa". Su obra tenía un "diseño sumamente sencillo", que "sin complicaciones anecdóticas y sin trabas para lograr una pretendida danza abstracta" expresaba "un lenguaje con el puro movimiento de los bailarines". Utilizando sólo los necesarios, desplegaba un diseño limpio y una "exactitud casi matemática (por algunos momentos nos recuerda la obra de Lidia a algunas danzas de Falco en las cuales lo principal es lograr la ilusión de que los cuerpos juegan con fuerzas creando líneas y espirales que se podrían prolongar al infinito y que sólo cambian por la acción de una fuerza nueva que nace en otra parte del cuerpo"). La bailarina Rosa Olivera aparecía con un vestuario "innovador y acertado: un leotardo y nada más", gracias a lo cual se apreciaba su trabajo corporal; ejecutaba movimientos cortados, muchos brincos, siempre precisos, en los que desplegaba "cierto erotismo y cierta ingenuidad". En síntesis, según Urtubées *Tercera persona* era una obra "perfectamente lograda", con la cual Romero se revelaba como "una prometedora coreógrafa".

Del solo *Pendular* la cronista opinó que "nada le sobra y nada le falta"; no tenía "complicaciones anecdóticas", aunque sí la "búsqueda de un lenguaje puramente corporal" que seguía la estructura musical.

---

[877] Víctor Manuel Mendiola P., "Forion Ensamble. Por los caminos de la creación...", en suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, México, 15 de abril de 1979.

Para concluir, Urtubées afirmó que el Forion estaba abierto a “todos los caminos” de la danza contemporánea; además de su búsqueda y experimentación, especialmente sus bailarinas poseían una fuerte técnica, y el grupo en su conjunto era “una de las grandes promesas de la nueva danza de México”.[878]

Por su parte, Alma Guillermoprieto calificó el trabajo del Forion Ensamble de “intencionadamente ecléctico, no tan intencionadamente desigual, y a veces arbitrario, pero en su conjunto la impresión es de gran frescura, intensidad creativa, sobre todo, de gente que disfruta de su propia presencia en el foro”. Contrapuso esto último a la “sobredosis de solemnidad que entumece tantos y tantos trabajos coreográficos”, que hacía pensar que los creadores mexicanos aspiraban a la “trascendencia antes de pensar en lo que quieren crear”. En cambio, en el Forion bullían una “urgencia de hacer, exponer, soltar cosas, antes de mirar los resultados”, y el humor.

Utilizando este último elemento se presentaron las obras *Nadie me quiere así*, un trabajo fallido pero “refrescante”, y *Show*, que Guillermoprieto no pudo ver. En cuanto a *Pendular*, afirmó que su inicio era “una típica improvisación de los talleres coreográficos de Nikolais”, pero luego se recuperaba; su intérprete (Domínguez), era un bailarín de “línea agradable y personalidad propia”. *Arena* no tuvo tanto éxito y en ella “las influencias están demasiado internalizadas, son constrictivas, y hacen que la obra sea predecible en todos sus aspectos”.

*Tercera persona* era “una investigación interesante” compuesta por dos solos con “gramática interna, desarrollo y coherencia”; uno de ellos producía “un singular placer”, era “más hipnótico que cualquier danza de grupo y sus resonancias son más íntimas”. Había una “falla” en la tercera parte de la obra, cuando se incluía un dueto “demasiado superficial para la intensidad de lo anterior”. Aunque era imposible que Lidia Romero tuviera influencias de Hanya Holm, a la cronista le pareció que su obra recordaba “las obsesiones arcaicas” de la alemana. En cuanto a los bailarines, consideró que Olivera y Domínguez estaban “muy bien, aunque técnicamente se nota cierta inseguridad”, pero aclaró que “esto es lo de menos”.

Lo más logrado de la función fue, a su juicio, *La vieja historia de Cenicienta*, cuyas primera y tercera secciones eran “algo confusas”, pero enmarcaban “un espléndido solo”

---

[878] Dionisia Urtubées, “El Forion Ensamble”, en *El Nacional*, México, 22 de abril de 1979.

ejecutado por Romero, en el que había "jugueteo, intensidad, originalidad en muchas cosas y un impulso constante desde el principio hasta el final de la obra".

Para Guillermoprieto el Forion era "un intento serio de hacer danza antisolemne" y tenía una "buena técnica, entusiasmo y profesionalismo"; le criticó que fuera "todavía demasiado respetuoso" y no diera "su debida importancia a la locura", lujo que sólo los novatos podían darse y "no hay que desperdiciarlo"; "con algo más de audacia, concentración y valor el Forion hasta podría aspirar a la subversión", pero aun así, afirmó, el grupo "sigue siendo de lo más válido que ha surgido dancísticamente en México en las últimas dos décadas".[879]

Alberto Dallal escribió que los integrantes del Forion tenían una sólida técnica, experiencia y disciplina; se refirió a su formación dentro del BNM y a sus estudios de diversas técnicas estadounidenses: Romero, Olivera, Zapfe y Domínguez tenían en común "una enorme y diversificada preparación técnica en México y en el extranjero. Todos saben lo que traen entre manos y entre cuerpos y espacio". Eran "saludables actitudes" y "atractivas" características del grupo su trabajo en equipo, así como el hecho de que sus integrantes "se personifican como coreógrafos-bailarines, rompen esquemas, están de acuerdo en la preparación que requieren (ballet clásico), no hay estrellas, hay búsqueda de un lenguaje propio, etc.". Y al destacar al grupo como el "más joven, original y compacto" de la danza contemporánea del país, deseó que pronto recibiera apoyo de las instituciones culturales.

Sobre *Tercera persona*, Dallal opinó que rompía "de manera poco usual" los esquemas del movimiento vigentes en la danza contemporánea, pues no aparecían "rutinas propias de un „método" de aprendizaje" ni pertenecía a ninguna corriente (Graham, Falco, Humphrey u otra), sino que "mantiene una estructura gracias a la búsqueda de una geometrización fluida del espacio". Las obras de Eva Zapfe, con "cimentado talento", trataban de erradicar "la anécdota y el figurativismo" creando diseños precisos, como sucedía en *Pendular* ("aunque creemos que la primera parte sale sobrando"). *Nadie me quiere así*, que tanto gustó al público, tenía "escenas arrabaleras que culminan en una

[879] Alma Guillermoprieto, "Forion: intento serio de danza antisolemne", en *Proceso*, núm. 129, México, 23 de abril de 1979.

silenciosa manifestación lúgubre de estatuas", y Dallal criticó "la obviedad de la primera parte y el exagerado simbolismo de la segunda".[880]

El 21 de abril de 1979 el Forion participó en el ciclo "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", con una función en el Teatro de la Ciudad, donde bailó extractos de *La vieja historia de la Cenicienta*, *Gateway*, *Tercera persona* y *Bumerang*. Su objetivo era mostrar el proceso de creación de las obras, "desde sus motivaciones más sencillas a la complejidad de la puesta en escena teatral".[881] Posteriormente, el Forion viajó a Ciudad Sahagún, Hidalgo para presentarse dentro del ciclo "Espectáculos en provincia del FONAPAS", y el día 24 lo hizo en el Auditorio de la SHCP con *Atracción*, *Gateway*, *Pendular* y *Bumerang*, donde estableció un diálogo con el público.[882]

Unos días después, el 29 de abril, hubo una función memorable en el Museo de Arte Moderno, dentro del I Foro Internacional de la Música Nueva organizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM) con la colaboración de la Asociación Mexicana de Música Nueva, A. C., la embajada polaca y el Instituto Goethe, A. C. Se presentaron "versiones coreográficas, multimedia y teatro musical", con la participación de Graciela Henríquez, Jorge Domínguez y Grupo, quienes bailaron *Trois Gymnopedie* (m. Erik Satie), *Yantra III* (m. Sergio Fernández Barroso), *Sinfonía de Antígona* (m. Carlos Chávez), *La danse* (m. Satie), *Otros tiempos* (m. Ben Johnston) y *Oraciones*, todas de Graciela Henríquez, y *Nadie me quiere así* de Domínguez.

Los bailarines participantes fueron Herminia Grootemboer, Rosa Olivera, Lidia Romero, Eva Zapfe, Patricia Otamendi, Braulio Ruiz, Ismael Fernández, Anadel Lynton, Efraín Moya y Gregorio Fritz, además de los actores Alfredo Sevilla y Amdeleli Yáber.[883]

Antes de su actuación, Domínguez expresó que, a semejanza de los concheros en el atrio de una iglesia, ellos bailarían frente al Museo de Arte Moderno. Para él esto era una manifestación de "folclor urbano", "un retorno a los orígenes" y la demostración de que la danza contemporánea formaba parte de la colectividad, "pues se acabó la propiedad privada

---

[880] Alberto Dallal, "Primicias de un nuevo grupo", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura*, época VII, núm. 69, de *El Nacional*, México, 29 de abril de 1979.
[881] Programa de mano del Forion Ensamble, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 21 de mayo de 1979, mecanografiado.
[882] "Función de danza moderna", en *Excélsior*, México, 27 de abril de 1979.
[883] Programa de mano del I Foro Internacional de la Música Nueva, México, 19 a 30 de abril de 1979.

en el orden creativo". El coreógrafo calificó esa actuación como un fenómeno citadino similar a lo que Nikolais llamaba "ballet folclórico de Nueva York, danza del refrigerador, de las transnacionales". Graciela Henríquez declaró que la presentación en foros no tradicionales era "refrescante" y una posibilidad más para la búsqueda del grupo, la que nadie detendría "porque no estamos estáticos".[884]

Los bailarines, vestidos con sudaderas blancas, bailaron *Trois Gymnopedie* en los jardines del museo, mientras el público se desplazaba siguiéndolos. En la explanada bailaron *Yantra III* y formaron con los espectadores dos grupos antagónicos que debían participar siguiendo sus instrucciones; según Juan Arturo Brennan, "esta parte del evento demostró que la mayor parte del público no está acostumbrado ni preparado para esta clase de participación activa". Adentro del museo, bajo las escaleras, ejecutaron la obra de "excelente valor dramático y narrativo" *Antígona*, que para Brennan fue la más interesante del programa. En dos salas del museo siguieron *Otros tiempos*, "divertimiento humorístico abundante en movimientos angulares y sincopados", y *La danse*, "sobre líneas más clásicas, [que] resultó interesante por la intensidad dinámica de sus dos protagonistas". Bailaron *Oraciones* en un pasillo, y finalizaron con *Nadie me quiere así*, obra "anecdótica, divertida y con interesantes elementos surrealistas y del absurdo".

Brennan opinó que la función estuvo "muy lejos de ser una representación de danza común y corriente" gracias al uso y cambios del espacio escénico y a la participación de los espectadores. Habían roto con el formato y la relación tradicional entre público y artista, y este "interesante experimento de comunicación artística" demostraba que la danza contemporánea no debía ser "un asunto solemne, como algunos pretenden".[885]

El 18 de junio el Forion actuó en la UAM Iztapalapa, en la temporada de danza contemporánea de esa universidad. El 11 de agosto bailó en el tercer aniversario de la popular Peña Morelos. El 10 de septiembre presentó el programa *Danzas imaginarias* en el Teatro de Arquitectura, dentro de la Universiada Cultural México „79, con *Nadie me quiere así*, *Arena*, *Pendular*, *Bumerang*, *Páramo*, *Show*, *Dueto (sin título)*, *La vieja historia de la Cenicienta* y *Gateway*.[886] Ese mismo programa presentaron dentro del ciclo "El niño y la

---

[884] Jorge Domínguez y Graciela Henríquez en Patricia Cardona, "Danza contemporánea el Forion Ensamble frente al Museo de Arte Moderno, el domingo próximo", en *Unomásuno*, México, 26 de abril de 1979, p. 22.
[885] Juan Arturo Brennan, "Versiones coreográficas", en *Unomásuno*, México, 2 de mayo de 1979.
[886] Programa de la Universiada Cultural México „79, folleto, UNAM, México, 2 a 13 de septiembre de 1979.

danza" en el Teatro Flores Magón, los sábados 8, 22 y 29 de septiembre, con música original de Antonio Russek.[887]

En octubre de 1979, para festejar su segundo aniversario, el Forion regresó al Teatro del BFM, donde estrenó *La visita* de Graciela Henríquez (m. original Federico Ibarra); *Sucesión* de Eva Zapfe (m. indígena mexicana y Cats Jacob); *Recordando a Molière* de Gregorio Fritz, y repuso *Bumerang* y *Tercera persona*.

Patricia Cardona afirmó que, a dos años de su fundación, el grupo se había convertido en "una tribuna de la nueva voz coreográfica mexicana", que cuestionaba e investigaba, y acertaba y erraba. Para ella, los estrenos consolidaban "la seriedad y profesionalismo" del Forion, pero también alteraban "el equilibrio del repertorio".

En *La visita* Henríquez daba continuidad a su rompimiento de "formas convencionales, exploración intensiva del cuerpo y sus posibilidades de diseño"; la obra atrapaba al público y mostraba originalidad y claridad. Fritz, por su parte, planteaba otra forma de hacer danza a partir del estatismo, intercalándolo con desplazamientos rápidos; sin embargo, el resultado eran imágenes aisladas y "figuras móviles de poca vibración interna", que convertían a la obra en "una composición plana, lineal, carente de volúmenes", así como de "asombro coreográfico" para el espectador. En *Sucesión* Eva Zapfe retomaba el mundo indígena y sus mitos; aunque también en su obra había claridad en los diseños y se reproducían las actitudes religiosas de los danzantes, se quedaba en lo "superficial", y según Cardona, "habría más bien que mover los hilos ocultos para abstraerlos de su contexto y universalizarlos, haciéndolos más contemporáneos".[888]

En noviembre de 1979 el Forion bailó en Monterrey, donde se le consideró "uno de los mejores exponentes" de la danza contemporánea.[889] En ese mismo mes y en diciembre participó en una temporada de danza promovida por la UNAM; dio cuatro funciones en las facultades de Filosofía e Ingeniería.[890] Luego, el grupo inició los preparativos para viajar en su primera gira internacional.

---

[887] Programa de mano del Forion Ensamble, "El niño y la danza", Teatro Ricardo Flores Magón, México, 8, 22 y 29 de septiembre de 1979.
[888] Patricia Cardona, "Triunfal presentación del Forion Ensamble en el Teatro del BFM", en *Unomásuno*, México, 1 de noviembre de 1979, p. 20.
[889] *El Diario de Monterrey*, Monterrey, 28 de noviembre de 1979.
[890] Eduardo Camacho, "El Ballet Independiente, Forion Ensamble, Athenea Baker y Pilar Rioja, en la UNAM", *op. cit*.

Dentro del Ciclo Danza „80 el Forion se presentó en el Teatro de la Danza del 28 de febrero al 2 de marzo con cuatro estrenos: *Paisaje interior* (a Alfredo Rico y Lynn Levine) de Jorge Domínguez (m. original Leandro Espinoza Garay); *Historia como cuerpos* de Lidia Romero (m. collage, arreglo Mario Lavista); *Consérvese fresco y seco* de Rosa Olivera (m. Egberto Gismonti), e *Intersección* de Eva Zapfe (m. Morton Subotnick). Las reposiciones fueron *La vieja historia de la Cenicienta* y *Sucesión*.

Los bailarines eran Jorge Domínguez, Gregorio Fritz, Patricia Otamendi, Lidia Romero, Eva Zapfe, Ricardo Peñaloza y Rosa Olivera; los encargados de las relaciones públicas, Jorge Domínguez y Eduardo Ruiz; administración, Lidia Romero y Patricia Otamendi; archivo, Eva Zapfe y Rosa Olivera; producción, Romel Rosas, Gregorio Fritz y Ricardo Peñaloza; el vestuario, utilería e iluminación de las obras fueron diseñados por los coreógrafos en colaboración con Romel Rosas. El grupo dio agradecimientos especiales a Salvador Vázquez Araujo, Antonio Berlanga, Rafael Donis, Lin Durán, Leandro Espinoza, Graciela Henríquez, Mario Lavista, José Luis Martínez, Colombia Moya, Gerardo Estrada, Instituto Cultural Domecq, Paulino de Ariño y Fundación Cultural Banamex,[891] muchos de los cuales seguramente brindaron apoyo para su gira por tres países, lo cual ejemplifica las buenas relaciones que el grupo construyó con las instituciones y sus representantes, no sólo en el ámbito público, sino también en el empresarial.

Ésta fue una característica del Forion y de los grupos que a partir de 1982 se desprendieron de él, que les ha permitido a sus integrantes tener una mayor movilidad, incursionar en espacios diferentes y lograr que se cumplieran exigencias de las compañías dancísticas que nunca antes se hubiera pensado. Atrincherándose para conseguir sus propósitos, sus integrantes actuaban como "comando guerrillero" en las oficinas de la burocracia cultural, según Lidia Romero.

El Forion tenía una visión más audaz de la danza pero también del papel e influencia de los artistas sobre las instituciones, por lo que obtenía apoyos y reconocimiento (nunca dádivas). Entre otros ejemplos, en 1980, con ayuda de la esposa del titular de la SHCP Olga Cardona de Ibarra, la asociación civil Forion Ensamble logró que los donativos que recibieran fueran deducibles de impuestos, algo muy novedoso en ese momento. Otro, sólo después de que el Forion fue programado en el Teatro de la Danza, seguramente

[891] Programa de mano del Forion Ensamble, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 28 y 29 de febrero y 1 y 2 de marzo de 1980.

porque convenció con su trabajo (en especial a Vázquez Araujo) y supo negociar a partir de su posición, se abrió ese foro a otros grupos fuera de las grandes compañías subsidiadas o pertenecientes a instituciones oficiales, y así accedió a él la nueva danza contemporánea que se creaba en México.

Años después, Patricia Cardona se refirió a esa postura de los integrantes del Forion, la misma que les ganó enemistades en el campo dancístico:

No hubo en ese momento jóvenes coreógrafos tan atentos al zumbido de su mundo interno. Muchos les llamaron a esto egoísmo puro. Cuando la mayoría quería depender del subsidio oficial y andaba “humildemente” tras la perfección de la forma ajena prestada, autoincinerándose como creadores, los integrantes del Forion Ensamble andaban como *felinos cósmicos* lanzando rayos y centellas por las oficinas de funcionarios públicos para afianzar sus giras al extranjero, para defender su independencia con funciones bien pagadas, cobrando lo que nadie se atrevía a cobrar entonces porque desde un principio valoraron su trabajo nuevo y osado. Los *enfants terribles* fueron satanizados y adorados simultáneamente. Burócratas con pretensiones de sensibilidad artística y coreógrafos que más bien especulaban con la danza se sintieron agredidos frente a tal derroche de autoestima y placer de sí misma. [...] así fue su confianza personal, así su arranque de *amos del universo*.[892]

Antes de la temporada en el Teatro de la Danza en febrero y marzo de 1980, Eva Zapfe declaró que el objetivo del grupo era “definir la forma coreográfica de cada uno de nosotros y ofrecer al público una perspectiva más amplia de la danza contemporánea en México”; había funcionado “la idea de servirnos los unos a los otros para seguir creando y aquí nos mantenemos”. Con esto último se refería a que todos los integrantes intervenían en las obras dando su opinión: “conjugamos lo que sabemos para no restringirnos a una idea limitada y la desarrollamos desde un punto de vista personal. Es como buscar muchas formas de hacer danza”,[893] razón por la cual la crítica y el público percibían tal diversidad en las obras.

Luego de sus funciones, Alberto Dallal definió al Forion como “el grupo de danza contemporáneo profesional más joven de México... el extremo de un puente tendido sobre una generación espontánea, entusiasmada, expresionista y mexicanista y otra que se halla

[892] Patricia Cardona, “Los felinos cósmicos atacan de nuevo”, en *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., pp. 239-240.
[893] Eva Zapfe en “El grupo de danza Forion Ensamble se presenta hoy en el Teatro de la Danza”, en *El Heraldo de México*, México, 28 de febrero de 1980.

consciente de la necesidad de viajar, prepararse, entregarse a la danza contemporánea como una forma de vida".[894]

Según Dallal, sus jóvenes integrantes "entienden las posibilidades del arte contemporáneo". *Intersección* y *Sucesión* contenían "toda la inteligencia y las pretensiones" de su creadora, así como "la seriedad y las sugerencias tipo „Zapfe‟". *Intersección* utilizaba "la simetría escénica a la que Zapfe es tan afecta", pero también una "movilidad bien realizada" que le daba a la danza continuidad, al igual que en *Sucesión*. En las dos obras "la inventiva de Zapfe (y en ocasiones su desparpajo „desfigurativo‟) logra „momentos‟, poses, secuencias, ilaciones". Dallal afirmó que "las excelencias de los diseños nos convencen de una nueva presencia en la danza mexicana, si bien su espíritu de seriedad nos apabulla por plantear una suerte de contradicciones con las oportunidades de ligereza, de „casi levitación‟, que ofrecen las características mismas de la danza contemporánea: nuevas tendencias, técnicas, avances importantes".[895]

Sobre *La vieja historia de la Cenicienta*, Dallal opinó que mostraba "la técnica que los Forion adjudican a la danza contemporánea: la iniciación de un tema que vertebrará a la danza pero sin hacer esfuerzos figurativos para que la gente „vea‟ la historia, la trama, la anécdota. Y lo logran". *Historias como cuerpos*, "el platillo fuerte" del programa, era una "pequeña obra nítida, limpia, esforzada" en la que podía verse a Lidia Romero como "poseedora de armas fundamentales para el diseño de coreografías: experiencia, concentración, sabiduría por imágenes y movimientos"; ahí aparecía Jorge Domínguez desnudo, un rechazo a "toda evocación o invocación de danza convencional", y la coreógrafa ofrecía "la culminación de un deseo que se halla presente en la danza moderna y contemporánea de México desde 1940: convertir el movimiento de los cuerpos, dentro de espacios concretos, en vehículos de referencias no literales".[896]

Patricia Cardona escribió que en el Forion estaban presentes el "cosmopolitismo" y la influencia de Nikolais y Falco, los cuales matizaban sus coreografías, "aunque en forma velada y cada vez menor". Se refirió a la "plástica teatral plena de misterio y asombro, que no tiene nacionalidad pero sí personalidad" de obras anteriores de Lidia Romero y Jorge

---

[894] Alberto Dallal, *La danza en situación*, *op. cit.*, p. 110.
[895] Alberto Dallal, "Jóvenes que entienden las posibilidades del arte contemporáneo", en *El Sol de México*, México, 3 de marzo de 1980.
[896] Alberto Dallal, *La danza en situación*, *op. cit.*, pp. 116-117.

Domínguez; sus estrenos se componían de "instantes supremos" que no se sostenían; sin embargo, "la intensidad irregular" de ambos no impedía que convencieran y enriquecieran al espectador.

Sobre Eva Zapfe, Cardona opinó que había que esperar a que esa bailarina "cómico-dramática" desplegara todo su talento como coreógrafa. En ella, "el abstraccionismo se torna anónimo, pierde identidad", como sucedía en algunos momentos de *Sucesión* (aunque ahí otros eran más efectivos) y en *Intersección*. En cuanto a las obras de Rosa Olivera, "una de las bailarinas mejor dotadas de México", tampoco era posible aún "detectar un lenguaje personal".

Forion, según Cardona, estaba en un momento de oscilación "entre la inteligencia, la profundidad, la ágil ejecución, la captación del misterio en ciertos instantes, y algunas obras que salen sobrando"; estaba segura de que su gira internacional, que se iniciaría en unos días, sería de gran provecho para el grupo.[897]

El Forion partió a su gira en marzo; participó en las VI Jornadas Culturales de México en París, en el Teatro de la UNESCO (institución organizadora de las Jornadas). Además viajaron, entre otros, el violinista Henryk Szeering y el Ballet Folklórico Aztlán.[898]

También participó el Forion en el Concurso Internacional de Bagnolet, Francia; dio funciones en Dakar y otras tres ciudades de Senegal, y en España actuó en los teatros Regina de Barcelona y Lavapiés de Madrid, además de presentarse en Granada.[899] Los integrantes que viajaron fueron Jorge Domínguez, Genaro Melquiades (Romel Rosas), Rosa Olivera, Patricia Otamendi, Ricardo Peñaloza, Lidia Romero y Eva Zapfe. Dos de los comentarios que recibieron fueron sobre su concepto de danza; en París se destacó que con el Forion podía apreciarse "una escuela mexicana basada en la descomposición del movimiento, apoyada en trazos firmes",[900] y en Barcelona, que el grupo dio "una lección de bella sobriedad, de nuevos conceptos de la danza, de perfeccionamiento técnico y de sentido del ritmo... Es una nueva y espléndida visión de la danza".[901]

---

[897] Patricia Cardona, "Danza 1980", *op. cit*.
[898] "Comenzarán mañana las Jornadas Culturales de México en París", en *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1980.
[899] "Se presenta un grupo de danza", en *Excélsior*, México, 29 de febrero de 1980.
[900] *Le Monde*, París, 11 de marzo de 1980.
[901] Gonzalo Pérez de Olaguer, en *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 11 de abril de 1980.

Después de esta gira siguieron otras dos internacionales, de gran importancia: en 1981 a Cuba (en donde conversaron con Fidel Castro), Costa Rica y República Dominicana, con ayuda de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la UNAM y el FONAPAS, y en 1982 a India (en donde se entrevistaron con Indira Gandhi), Japón y Filipinas, con el apoyo del IPN.

Para mediados de 1980 el Forion Ensamble había dado 150 funciones, pues desde su fundación, y a pesar de tener que luchar contra los obstáculos burocráticos y contra los que les imponían las ideas hegemónicas dentro del campo dancístico, desplegaron una intensa actividad, viajaron por el país y actuaron en todos los foros destinados a la danza disponibles (o los abrieron, como el Museo de Arte Moderno). Todas sus obras pertenecían a sus integrantes, que no sólo creaban la coreografía sino que se encargaban de todos los aspectos (vestuario, iluminación, escenografías y publicidad), además de entrar en contacto con artistas de otras áreas, como con los compositores que crearon música para ellos: José Antonio Alcaraz, Mario Lavista (ambos muy solicitados por los bailarines y coreógrafos de los años setenta), Leandro Espinosa Garay y Genaro Melquiades, entre otros.

El Forion se fortaleció de la "aportación de las ideas, técnicas, conceptos y experiencia profesional en la danza, aprendidos en el presente y pasado cultural de México y el extranjero", de los integrantes del grupo y los artistas invitados, que lo enriquecieron.[902] Se decían ligados a "la realidad de nuestro país", pues sabían que "en este momento está surgiendo una nueva esencia del mexicano, se está dando un acercamiento a la identidad y esto motiva al grupo".[903]

Los bailarines-coreógrafos del Forion Ensamble mantuvieron su seguridad en sí mismos y en su trabajo, su capacidad para ofrecer y negociar, su visión cosmopolita (en la danza y en el reconocimiento de su labor) y su irreverencia y osadía durante la década de los ochenta. Así abrieron camino para el resto de los grupos. Ayudaron a la gestación de un importante movimiento de danza independiente, y si bien no fue el único grupo participante, dejó su sello al marcar una corriente y tomar el liderazgo en las negociaciones con las instituciones.

---

[902] Salomón Rick Fontes, en *El Día*, México, 18 de marzo de 1981.

[903] Angelina Camargo B., "Concluyó su gira por Cuba, Dominicana y Costa Rica, el conjunto Forion Ensamble", en *Excélsior*, México, 17 de junio de 1981.

**2. Alternativa**

En 1978 salió a la luz otro grupo de danza contemporánea, Alternativa, fundado por Rodolfo Reyes Cortés, recién llegado a México procedente de Ecuador, acompañado de cinco bailarines.

Reyes era un veterano de la danza y un incansable promotor de nuevos grupos y proyectos; en los años cincuenta había sido integrante de la Academia de la Danza Mexicana, donde participó del periodo final de la danza nacionalista, y posteriormente del Nuevo Teatro de Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, que planteaba su propio camino creativo y su método de formación dancística. De 1960 a 1968 estuvo en Cuba, donde participó en la fundación del Conjunto Folklórico Nacional y del Movimiento Nacional de Aficionados; viajó a Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, y ahí también contribuyó a la creación del Conjunto Folklórico Nacional y del Conjunto Nacional de Danza Contemporánea. Su experiencia en ambos países fue muy importante: "Cuba me dio la parte del amor. Chile me dio la fortaleza, el coraje y la disciplina militar. Y es ahí donde entendí que el arte es evidentemente político".[904]

De regreso a México desplegó una intensa actividad en la Universidad Veracruzana (con la colaboración de Xavier Francis y Luis Fandiño) y en el Consejo Nacional de Danza, como presidente de la Asociación Mexicana de la Danza; fundó la Escuela Nacional de Instructores de Arte para los Obreros del CONACURT y fue director artístico del Canal 11. Sin embargo, con el cambio de gobierno en 1976 sus proyectos se desvanecieron y otra vez partió del país, esta vez a Ecuador.

En abril de 1977 se difundió en México que Rodolfo Reyes colaboraba con la Compañía Nacional de Danza de esa nación sudamericana, dirigida por Marcelo Ordóñez, quien lo había invitado a impartir cursos de metodología, coreografía y técnica de la danza (método Xavier Francis). Reyes opinaba que gracias al trabajo de Ordóñez y al apoyo que recibía del gobierno ecuatoriano, la compañía había obtenido buenos resultados y modificado su especialidad, del neoclásico a la danza contemporánea, pero con un "lenguaje nacional y latinoamericano". Reyes pretendía abrir una escuela de danza en Esmeralda, comunidad negra de Ecuador, y anunció que Ordóñez viajaría a México para promover una "gran comunidad latinoamericana" de compañías mexicanas, peruanas,

---

[904] Rodolfo Reyes en Hilda Islas, "Rodolfo Reyes", en *Homenaje Una vida en la danza 1994*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 29, INBA, México, 1994, p. 50.

colombianas y venezolanas, que tendría el nombre de Federación Internacional de la Danza Latinoamericana.[905]

Según Reyes, "por su afinidad con el régimen de Fidel Castro" fue expulsado de Ecuador, y junto con él salieron cinco bailarines.[906] Ya en México, hizo contacto de nuevo con Xavier Francis y lo involucró en varios proyectos. Uno de ellos fueron las conferencias que le propusieron a Patricia Aulestia, coordinadora de Danza de la Dirección General de Servicios Sociales (DGSS) del DDF, quien en esos momentos estaba organizando ciclos de conferencias dentro de su institución.[907] En octubre de 1977 hicieron otra propuesta, ahora a Cuauhtémoc Velasco Oliva, jefe de la Oficina de Acción Cultural de la DGSS-DDF, con quien negociaban el montaje de *El Mesías* de Haendel y planteaban que trabajando tiempo completo podrían estrenarlo en enero de 1978, en el Teatro de la Ciudad. Sostenían que ese "monumento de la música de todos los tiempos" sería escenificado según "los requerimientos y desarrollo de las últimas innovaciones del arte contemporáneo", con un presupuesto de 300 mil pesos.[908] Francis tenía experiencia de sobra y en su haber, el montaje de la *Novena sinfonía* de Beethoven, bailada en Xalapa y la ciudad de México en el PBA en 1976.

Francis y Reyes firmaron la propuesta a Velasco como "directores del Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México", lo que hace pensar que la DGSS-DDF pretendía crear, o por lo menos apoyar, una compañía de danza contemporánea que perteneciera a esa institución, como ya existía el Ballet Folklórico de la Ciudad de México, dirigido por Héctor Fink. Recurrir a Francis para llevar a cabo ese proyecto sin duda era un acierto; sin embargo, la DGSS seguramente no estaba preparada para financiarla en los términos que

---

[905] Rodolfo Reyes en Manuel Blanco, "Rodolfo Reyes, con la Compañía Nacional de Danza de Ecuador", en *El Nacional*, México, 13 de abril de 1977.

[906] Hilda Islas, "Rodolfo Reyes", *op. cit*., p. 50.

[907] Oficio de Xavier Francis y Rodolfo Reyes dirigido a Patricia Aulestia, coordinadora del Departamento de Danza del DDF, septiembre de 1977. Le presentan su plan de conferencias, que impartirían a partir de la segunda semana de octubre (Francis sobre composición coreográfica y Reyes sobre etnocoreografía). Cada tema se trataría en diez sesiones como mínimo y pedían veinte mil pesos para cada conferencista.

[908] Los rubros de dicho presupuesto incluían, durante tres meses: 6 mil pesos mensuales para cada uno (Francis y Reyes) por dirección general y dirección artística; 5,500 pesos mensuales para cada uno de los seis bailarines solistas; 4,500 pesos mensuales para cada uno de los seis bailarines restantes. El total de sueldos por tres meses sería de 216 mil pesos, además de los gastos para la producción, de 84 mil pesos, lo que hacía un total de 300 mil pesos. Oficio de Xavier Francis y Rodolfo Reyes, directores del Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, dirigido a Cuauhtémoc Velasco Oliva, jefe de la Oficina de Acción Cultural de la DGSS-DDF, México, 7 de octubre de 1977.

planteaban sus promotores, sobre todo tomando en cuenta la continua recomendación de "economizar" que hacía la Oficina de Acción Cultural.

Luego de haberse constituido en marzo, el 23 de junio de 1978 debutó el grupo de danza contemporánea independiente de Reyes, Danza Alternativa (nombre que varió durante los siguientes tres años), en la Carpa Geodésica, ubicada en Insurgentes Sur 2135 y perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En sus primeras funciones, patrocinadas por el Consejo Nacional de Danza,[909] presentaron *La danza ante el desarrollo social del hombre* de Reyes, compuesta por *La enfermedad* (Mapuches, Chile), *Funeral* (Egipto), *Tari Pring* (Bali), *Guaiño* (Perú), *Martinete* (España), *Danzas preclásicas* (zarabanda, alemanda, pavana y gallarda), *Barra* (ballet clásico), *Isadora Duncan* y *Técnica* (danza moderna con *Solo* y *Pas de deux*), y la obra *La era*, también de Reyes (m. Nueva Trova Cubana), con sus fragmentos *La represión*, *La batalla* y *La reconstrucción*.

La primera tenía fines didácticos, según Reyes, mostrar "los rasgos fundamentales de la danza a través de la historia de la humanidad", desde la cultura egipcia hasta Isadora Duncan; se acompañaba de la exposición de diapositivas y explicaciones para los espectadores y también tenía coreografía de Margarita Gordon.[910] La segunda correspondía a las obras de danza contemporánea de tipo "realista-socialista", de acuerdo con la clasificación del propio Reyes, en las que empleaba "el panfleto por convicción, a fin de dar cabida a sus inquietudes políticas y a su afinidad con los procesos revolucionarios".[911] Tenía el mismo nombre y empleaba la misma música de *La era* que años atrás Reyes había creado para la Escuela de Danza y Taller de Danza de la Universidad Veracruzana, pero variaba el nombre de las partes que la componían (*Fusil contra fusil*, *Guerrilleros*, *Guerrilleras* y *Trabajadoras*, en la UV). Además, *La era* estaba dedicada al dirigente revolucionario del MIR Bautista Van Showen, desaparecido en Chile.[912]

Los bailarines integrantes de Alternativa eran la francesa Solange Lebourges y cuatro ecuatorianos, Laura Alvear, Carlos Cornejo, Arturo Garrido y Kleber Viera,[913] lo

---

[909] "Presentaron conjunto de danza", en *Excélsior*, México, 29 de junio de 1978.
[910] Patricia Cabrera, "Nace el grupo de Danza Alternativa, dirigido por Rodolfo Reyes Cortés", en *El Día*, México, 26 de junio de 1978.
[911] Hilda Islas, "Rodolfo Reyes", *op. cit.*, p. 50.
[912] Rodolfo Reyes en Angelina Camargo B., "La Dirección de Danza del INBA se cubrió con el Festival Cervantino, pero no ha cumplido el programa establecido", en *Excélsior*, México, 18 de junio de 1978.
[913] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 23 de junio de 1978.

que llamó la atención de Patricia Cabrera, pues le sorprendió que Reyes, con sus largos años de experiencia, estuviera al frente de un pequeño grupo de estudiantes.[914]

En entrevista con Cabrera, Rodolfo Reyes aclaró que los cuatro ecuatorianos efectivamente eran estudiantes, pero Lebourges era bailarina profesional. Los primeros habían venido a México a continuar su formación con los maestros Xavier Francis y Luis Fandiño (el otro integrante del grupo, como maestro y posteriormente como director artístico). Sobre las condiciones de sus bailarines, explicó que las dos mujeres eran acomodadoras en el "Teatro de la Nación" (seguramente refiriéndose al Teatro de la Ciudad), un bailarín era "utilero" en una compañía de danza folclórica y otro, maestro de danza en la Carpa Geodésica.

El grupo era pequeño y carecía del nivel técnico de las compañías reconocidas, pero no pretendía ejecutar una danza virtuosa; en cambio, decía Reyes, tenía disposición para bailar en "los foros más humildes" y "llevar a los olvidados por los patrocinadores del gran espectáculo, mensajes más actuales a través de su arte".

Reyes pugnaba por que el Estado "atienda la necesidad que tienen de desarrollarse tantos grupos de danza independiente"; afirmó que se había reunido con Juan José Bremer para hablar al respecto y éste le había asegurado que "nuestras aspiraciones serán atendidas. Tendremos la calma necesaria para esperar, siempre y cuando no se nos vaya toda la vida". Reyes sostuvo que "nuestro clamor no es personal", pues hablaba como presidente de la Asociación Mexicana de la Danza e integrante del Consejo Nacional de la Danza (ambos prácticamente desaparecidos para esas fechas), y "siempre hemos luchado por conseguir los medios para que todos los grupos que quieran hacer danza en México lo logren".

Para Reyes, eran fuertes los contrastes en los apoyos estatales para la danza en el país; al referirse a ellos, expresó sus ideas políticas y atacó duramente al Ballet Nacional. Afirmó que, por una parte, el INBA organizaba el Festival Internacional de Danza 1978 (con participantes extranjeros de renombre) y, por otra, las compañías nacionales se desarrollaban en condiciones precarias. Ello les sucedía tanto a grupos independientes como al BNM, "compañía estable" con apoyo oficial. Sobre el Festival, Reyes opinó que no había cumplido las expectativas y a pesar de tanto "boato", lo único con calidad en ese año fue la compañía de Alvin Ailey. Sobre el BNM, consideró que "está perdido en ese

---

[914] Patricia Cabrera, "Nace el grupo de Danza Alternativa, dirigido por Rodolfo Reyes Cortés", *op. cit.*

callejón sin salida que se llama formalismo" y que había olvidado al pueblo "del que surgió"; lo demostraba con declaraciones de Guillermina Bravo, quien, según Reyes, había dicho que "ella ya no es más una mujer política". Reyes se preguntaba "entonces ¿está al servicio de la burguesía? Ella olvidó lo que hacía hace cuarenta años, porque plantea la danza sólo como „arte" y no al servicio de la comunidad".

El problema del "estancamiento" del BNM y la danza mexicana en general no se lo adjudicó a la falta de maestros capacitados, sino que lo definió como "absolutamente ideológico", pues a juicio de Reyes, el trabajo del BNM era abstracto y "sin contenido: no tienen bandera, no saben a dónde van, qué buscan, a quién le sirven". Afirmó que

uno está inscrito permanentemente dentro de una ideología que abraza, y la estética es el resultado de eso, porque es una visión del mundo y de la sociedad. El camino de la humanidad para ser dueña de su destino pasa por un camino político y social importante, que incluye desde la lucha armada hasta otras formas. México ha escogido su propio camino y nosotros nos sumamos a él; no copiamos procesos pero sí tenemos la convicción muy clara de lo que queremos para nuestro país.

Para Reyes, Bravo se había olvidado de "su hermosa vida juvenil y habrá que recordarle aquello que decía Brecht: que los que siguen la lucha hasta el final son los que verdaderamente cuentan, los que se quedan, serán como el polvo del camino". Por esa razón, Reyes bautizó a su grupo con el nombre de Alternativa, pues veía que la danza tenía dos alternativas: hacer o no hacer algo, "con gente que incluso tiene un nivel mucho más bajo que la gente de Guillermina Bravo, pero que apoyan las causas de los oprimidos". Por eso, antes de actuar en la Carpa Geodésica, el grupo bailó en Cuernavaca, en solidaridad con los chilenos que estaban en huelga de hambre exigiendo que Augusto Pinochet rindiera cuentas sobre los desaparecidos durante la dictadura; en el futuro, decía Reyes, el grupo se presentaría en cualquier foro, incluso mercados, "tal como lo requiere un país que tiene 18 millones de analfabetos".[915]

El 27 de agosto Danza Alternativa, anunciada como Danza Contemporánea de la Ciudad de México, actuó dentro del Programa de Difusión Cultural del FONAPAS y el

[915] *Ibidem*.

DDF en la delegación Benito Juárez;[916] y el 11 de septiembre, en "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", en el Teatro de la Ciudad. En esta última función el grupo presentó *La danza ante el desarrollo social del hombre*, *Cinco para cinco* y *La era*, con coreografía de Rodolfo Reyes, Margarita Gordon y Fernando Castillo. Los mexicanos Raúl Aguilar, Fernando Castillo y Evangelina Osio se habían sumado a los cinco bailarines fundadores del grupo.[917]

La presentación de Alternativa en el Teatro de la Ciudad tuvo mucho éxito; llenó la sala con un público mayoritariamente popular, compuesto por "niños, estudiantes, amas de casa, trabajadores y uno o dos bailarines". Patricia Cardona escribió que ese público aplaudió "calurosamente" porque acudió al teatro espontáneamente, se asombró ante un género que le era ajeno y se identificó con él, pues percibió "una fuerza impulsora de trabajo y entrega a un oficio que no siempre el subsidio oficial saca a flote". Cardona consignó que el grupo sobrevivía con dos mil pesos mensuales y que tenía "el valor de emprender un trabajo aun cuando las situaciones le son adversas y sólo porque la voluntad lo impone". Señaló que Rodolfo Reyes había proclamado que su grupo era "una alternativa para la danza en un país donde la misma se encuentra en crisis" y que estaba en pos de "un arte realista que sirva al hombre y donde el hombre pueda reconocerse en las formas artísticas".

Para Cardona, las obras presentadas ofrecieron "un panorama elocuente de la situación social en el mundo" y mostraron "la vitalidad latinoamericana". Sobre el homenaje de Reyes en *La era* a los guerrilleros chilenos muertos (en realidad, su referente era la Revolución Cubana) dijo que "mostró abiertamente su línea y posición ante el género contemporáneo, transmitida con recursos semianecdóticos que dieron significado a un vocabulario dancístico vigoroso y atento a una estética „académica" dentro del lenguaje contemporáneo. Digamos que, en Reyes, la visión del mundo va más a la vanguardia que su

[916] Programa de Difusión Cultural FONAPAS DDF "Vida y Movimiento". "Arte y recreación para todos," Danza Alternativa. Danza Contemporánea de la Ciudad de México, Teatro de Nuestra América del Parque Francisco Villa (antes de Los Venados), delegación Benito Juárez, México, 27 de agosto de 1978.
[917] Programa de mano de Alternativa. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 11 de septiembre de 1978.

tratamiento de los pasos y movimientos". *Cinco para cinco*, de Fernando Castillo, era "un intento fresco, ágil, de abordar la danza en un espíritu de juego".[918]

El 20 de octubre de 1978 Alternativa. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México abrió una temporada, auspiciada por la UNAM y el FONAPAS, todos los viernes hasta el 15 de diciembre en la Carpa Geodésica, foro que convirtió en su sede. Para entonces, Luis Fandiño ya aparecía como director artístico del grupo; Xavier Francis continuaba como maestro y Rodolfo Reyes, como director general; los bailarines eran Laura Alvear, Carlos Cornejo, Arturo Garrido, Solange Lebourges, Kleber Viera, Raúl Aguilar, Evangelina Osio y otra mexicana, Isabel Hernández.

Se consideró que las obras del grupo eran "un verdadero alarde de sensibilidad artística y técnica adecuadamente balanceadas" y que cumplían con el objetivo del grupo, difundir la danza latinoamericana y dar una "versión distinta del lenguaje contemporáneo del ballet".[919] Los estrenos de la temporada fueron *Canto de amor para la juventud* (c. Rodolfo Reyes) y *Pastorela para un hombre nuevo que viene* (c. Rodolfo Reyes, m. Mahler-Nueva Trova Cubana-Pachelbel);[920] esta última obra también fue presentada en la Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec en diciembre de ese año.

En enero de 1979 Alternativa actuó el 16, 23 y 30 en el Teatro Flores Magón, gracias al FONAPAS, el Congreso del Trabajo y el CONACURT. El grupo tenía la misma composición, pero había crecido con la llegada del bailarín estadounidense invitado Carlo Grandi y el técnico José Luis Vargas.[921] En febrero y marzo de nuevo tuvo funciones permanentes los viernes en la Carpa Geodésica, dentro del Programa de Difusión Cultural del FONAPAS, y los martes 6, 13, 20 y 27 de marzo en el Teatro Flores Magón, como parte del programa del FONAPAS, Congreso del Trabajo y CONACURT "Arte para los trabajadores". En ese teatro Luis Fandiño estrenó su primera obra para Alternativa, *Canto primero (de la soledad)* (m. Mozart, diseños Kleómenes Stamatiades), un solo interpretado por Isabel Hernández, que un año después Alberto Dallal calificó como "el más directo (y

[918] Patricia Cardona, "Lleno total en el Teatro de la Ciudad. La danza como opción didáctica al alcance del público urbano, con el grupo Alternativa", en *Unomásuno*, México, 13 de septiembre de 1978, p. 20.
[919] "Compañía de Danza Alternativa", en *Gaceta UNAM*, IV época, vol. II, núm. 74, UNAM, México, 13 de noviembre de 1978.
[920] Programa de mano de Alternativa. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Carpa Geodésica, México, viernes, 20 de octubre a 15 de diciembre de 1978.
[921] Volante de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, FONAPAS, Congreso del Trabajo y CONACURT, Teatro Ricardo Flores Magón, Tlatelolco, México, 16, 23 y 30 de enero de 1979.

por tanto más difícil) ofrecimiento del dominio del cuerpo: la bailarina no busca el alarde: jamás trastoca los límites de sus aptitudes". Señaló Dallal que en la obra se descubrían arte y danza, y "refleja la limpia concepción que Fandiño posee de la danza y comprueba la vitalidad y la honestidad de su talento".[922]

También en marzo de 1979 Alternativa actuó en Pachuca, Hidalgo, y en Apizaco, Tlaxcala, gracias a los FONAPAS estatales, con *Pastorela para un hombre nuevo que viene*, *Canto primero*, *La era*, *Sola* de Carlo Grandi (m. Linda Hopkins), *Dúo* de Rodolfo Reyes (m. Bach) y *Ella libre* de Kleber Viera (m. Los Folkloristas-Luciano Berio). Los créditos y elenco se mantuvieron, pero se sumó el bailarín Santiago Hidalgo.[923]

En abril Alternativa participó de nuevo en el ciclo "Arte para los trabajadores", el 3 y 7 en el Teatro Flores Magón; en la Carpa Geodésica se mantuvo desde ese mes hasta diciembre con sus funciones semanales. En el programa de mano de este último foro el grupo definió su trabajo:

Hace poco más de un año llegamos de Ecuador cinco bailarines –dos mujeres y tres hombres–, siendo nuestros objetivos construir una compañía de danza contemporánea que por su tipo de funcionamiento, sus obras, su difusión, su actitud de trabajo en general, sea el ejemplo de un compromiso social de una conciencia clara de que el artista se debe al pueblo y a su lucha. Las condiciones materiales para el desarrollo del trabajador independiente son difíciles, pero gracias al apoyo del pueblo mexicano y del exilio latinoamericano, encontramos lo indispensable: maestros, coreógrafos, salón, teatros y la Carpa Geodésica, y en este momento habiendo crecido a diez integrantes, nos encontramos en la búsqueda y elaboración de una vía hacia un arte comprometido con el ser humano, en el trabajo de formación profesional en base a la técnica contemporánea, en la práctica de una vida y un trabajo de grupo, y en el intento de alcanzar un compromiso superior con las clases sociales oprimidas. Estamos en el camino hacia un arte de lucha.

Las obras que presentaron en esa larga temporada en la Carpa fueron, de Reyes, *Dúo* y de Grandi, *Danza para una mujer sola*, *Celebraciones* (c. Carlo Grandi, m. Stevie Wonder), con el texto "Es una historia del mañana/ es una historia de amor/ es una historia en la que el amor reinará/ en nuestro mundo/ Es una historia de mi corazón", y *Canto primero*, con "La pérdida del ser querido trae contrarios terribles: nostalgia, alegría, duda". Además,

[922] Alberto Dallal, "Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro", en *Comunidad-Conacyt*, año VI, núm. 17, México, septiembre de 1980, pp. 13-14.
[923] Programas de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro Efrén Rebolledo, Pachuca, 28 de marzo de 1979, y Centro de Convenciones, Apizaco, 29 de marzo de 1979.

*Pastorela para el hombre nuevo que viene*, con sus tres partes: *Campo de concentración y huida*, *Reconstrucción y represión*, y *Unión de los campesinos-Nacimiento*, y con variantes en la música empleada (ahora sólo aparecían Mahler y Grupo Moncada Pachelbel); *Ella libre* con los textos de Margie Pierey "Adormecida, programada y embrutecida, criadas y condicionadas para la pasividad", y de Mink Kahi "La revolución es nuestro camino hacia la liberación".

*Ella libre* se dividía en *Prólogo-Tierra Mestiza-Visión optimista de la historia y de la juventud actual*; seguía *El amor, la realización, frustrada, la ideología inquisidora y el machismo*. *¿Y ahora? Ni objeto sexual ni decorativo… Hoy, la sociedad me arrebata a mi hijo, mañana…*, y por último, *Por la humanidad libre*. Los créditos de esta obra eran poema To Hu, voz José Luis Ortiz, flauta dulce Jorge Pérez, diseños Arnoldo Federico Pelikan.

Los diez integrantes del grupo eran los bailarines Laura Alvear, Carlos Cornejo, Arturo Garrido, Carlo Grandi (invitado), Isabel Hernández, la chilena Isabel Herrera (recién llegada a México), Solange Lebourges y Kleber Viera; el director artístico y maestro de danza Luis Fandiño, y el director general Rodolfo Reyes. Tomás Seixas se encargaba de la realización del vestuario y Gloria Lazcano, del sonido. El director de la Carpa Geodésica era Ignacio Merino Lanzilotti; el coordinador general, Manuel Escobar.[924]

Dionisia Urtubées escribió que, gracias a la presencia de Luis Fandiño en Alternativa, éste prometía "ser uno de los grupos más importantes de la danza contemporánea en México". Aclaró que la programación que se presentaba en la Cara Geodésica variaba según el número de espectadores que asistían; si era reducido, sólo daban tres o cuatro obras. Ella había tenido oportunidad de ver *Celebraciones*, *Ella libre*, *Dúo* y *Pastorela*, y lamentó que ninguna fuera de Fandiño.

*Celebraciones* le pareció una "obra fresca, ligera" con un diseño claro que se asemejaba a *Revelations* de Alvin Ailey por el vestuario, uso del torso, formas y niveles empleados. Consideró que no era innovadora formalmente, pero tenía validez por "la sencillez de diseño y la calidad técnica de sus ejecutantes". En cambio, en *Dúo* vio "búsqueda de nuevas formas" y exploración de las posibilidades de dos cuerpos sin realizar desplazamientos y usando "gran variedad de juegos de niveles"; en momentos la obra tenía "gran belleza", aunque carecía de dinámica y continuidad.

[924] Programa de mano de Alternativa. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Carpa Geodésica, México, 1979.

*Ella libre* era una de las obras más representativas del grupo y, al igual que *Pastorela*, buscaba dialogar con el espectador. Según Urtubées ambas tenían un "obvio mensaje social, una denuncia a la opresión y a la explotación". *Ella libre* era una coreografía con estilo expresionista y "un tanto ingenua en cuanto a la elaboración del movimiento", si bien sobresalía "la ejecución de Isabel Herrera como solista y de todos los bailarines en general".

Urtubées definió a Alternativa como "un grupo de búsqueda" que, a pesar de ser joven, partía de "una idea muy definida y de un compromiso social". Si no era muy innovador en sus "experimentaciones coreográficas", tenía elementos para convertirse en "una gran compañía de danza contemporánea".[925]

Como es fácil suponer, el público seguidor de Alternativa era mayoritariamente universitario, por lo menos en la Carpa Geodésica, y debido a su postura política, obtenía gran aceptación. Con constancia y espectáculos programados semanalmente, ese foro llegó a convocar a un público asiduo, el cual creó el Premio Nan Redi para lo mejor que ahí se presentara. El 28 de abril ese grupo de seguidores, que tomó el nombre de SPER, otorgó a Carlos Cornejo el reconocimiento como el mejor bailarín, a Rodolfo Reyes como coreógrafo y a Alternativa como el mejor espectáculo.[926]

En mayo Alternativa llegó a otro público universitario, con sus funciones (el día 16) en la UAM Unidad Azcapotzalco, con *Dúo*, *Canto primero*, *La era* y *Pastorela*;[927] y en junio, en las unidades Iztapalapa (el 4) y Xochimilco (el 19).[928] Siguió una función el día 30 en el Colegio de la Comunidad de Ciudad Nezahualcóyotl, con *Celebraciones*, *Pastorela*, *Canto primero* y *Danza para una mujer sola*.[929] El 18 de agosto participó en los festejos del tercer aniversario de la Peña Morelos, entonces muy frecuentada por estudiantes e intelectuales de la ciudad.

En septiembre Alternativa regresó al Teatro Flores Magón con su mismo repertorio; actuó todos los martes del mes en las funciones gratuitas promovidas por el FONAPAS, el

[925] Dionisia Urtubées, "Nuevas obras de Danza Alternativa", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, 1979.
[926] "El público de la Carpa Geodésica premió las mejores puestas en escena", en *El Heraldo de México*, México, 3 de mayo de 1979.
[927] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Auditorio de la UAM Azcapotzalco, México, 16 de mayo de 1979.
[928] Programa de mano de Alternativa, UAM Iztapalapa y UAM Xochimilco, México, 4 y 19 de junio de 1979.
[929] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Colegio de la Comunidad, Ciudad Nezahualcóyotl, 30 de junio de 1979.

Congreso del Trabajo y el CONACURT.[930] Además, el día 26 actuó en Huichapan, Hidalgo,[931] y el 27 en el Auditorio del IMSS en Tlaxcala, patrocinado por la Universidad Autónoma de ese estado.[932]

En octubre continuó sus funciones por los estados, ya sin Arturo Garrido, quien se había separado del grupo; actuó en el Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato,[933] el día 23 en el Teatro Morelos de Toluca[934] y el 30 en el Teatro del IMSS de Morelia.[935]

El 10, 11, 17 y 25 de noviembre Alternativa tomó parte en el ciclo "El niño y la danza" en el Teatro Flores Magón, con el cuento musical *Mi amigo el cangrejo*, cuya idea original era de Alberto Hernández y la coreografía, de Carlos Cornejo, Isabel Hernández, Isabel Herrera, Solange Lebourges y Kleber Viera; diseños de Luis Fandiño; realización de Alternativa; dirección de Carlo Grandi. Participaron los bailarines Laura Alvear, Carlos Cornejo, Carlo Grandi (invitado), Isabel Hernández, Isabel Herrera, Solange Lebourges y Kleber Viera; la encargada del sonido era Gloria Lazcano y la dirección del grupo recaía totalmente en Luis Fandiño,[936] pues "el ave errante de la danza mexicana", Rodolfo Reyes,[937] se había apartado de Alternativa para centrar sus esfuerzos en nuevos proyectos, como su trabajo en el área de difusión cultural de la Universidad Autónoma de Guerrero.

Aunque Alternativa continuaba con sus funciones semanales en la Carpa Geodésica, el 22 de noviembre volvió a dar funciones fuera de la ciudad de México, esta vez en Tuxtla Gutiérrez,[938] y el 11 de diciembre en el Teatro del IMSS en la ciudad de Durango, con apoyo del FONAPAS estatal. En el programa de mano se incluyeron breves textos explicando las obras: *Celebraciones* era una "celebración del amor en nuestra juventud";

[930] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro Ricardo Flores Magón, México, 4, 11, 18 y 25 de septiembre de 1979.
[931] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Huichapan, Hidalgo, 26 de septiembre de 1979.
[932] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Auditorio del IMSS, Tlaxcala, 27 de septiembre de 1979.
[933] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro Juárez, Guanajuato, octubre de 1979.
[934] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro Morelos, Toluca, 23 de octubre de 1979.
[935] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro del IMSS, Morelia, 30 de octubre de 1979.
[936] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, "El niño y la danza", Teatro Ricardo Flores Magón, México, 10, 11, 17 y 25 de noviembre de 1979.
[937] Alberto Dallal, "Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro", *op. cit.*
[938] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Gimnasio del CREA, FONAPAS Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 22 de noviembre de 1979.

*Dúo*, un “canto de amor para la pareja nueva”; *Ella libre*, “la liberación femenina entendida como la liberación social del ser humano”; *La era*, una “coreografía inspirada en el proceso revolucionario cubano”, y *Canto primero* no tenía texto.[939]

Días después de la última función, en un diario de Toluca apareció un reportaje sobre el grupo y su filosofía. Uno de sus integrantes declaró que intentaban “mostrar la organización económica y social, política y humana que prevalece en todos los países sojuzgados por reales o falsas dictaduras”. Se manifestó en contra del arte elitista y reivindicó la creación de uno destinado al “pueblo que sufre”; definió su danza como una forma de denuncia y protesta, un medio para reflexionar y plantear alternativas de solución. Por su parte, el reportero destacó que el grupo tenía capacidad de “hacer arte comprometido que no deja de ser arte”.[940]

Estas ideas se modificaron una vez que Fandiño tomó su lugar en la dirección y los bailarines fundadores buscaron otros grupos para su desarrollo. El cambio no fue violento; por un tiempo el grupo continuó con su línea, elenco y repertorio, y paulatinamente se dieron las modificaciones. Las más importantes fueron las del concepto y objetivos, que reflejarían la postura de Fandiño frente al quehacer dancístico en un grupo independiente y de los nuevos bailarines formados por él. En el *dossier* de Alternativa de mediados de los años ochenta se consignó que la compañía fue fundada en marzo de 1978 bajo la dirección de Rodolfo Reyes, “ante la necesidad de retomar la verdadera razón de la danza contemporánea en México: hacer danza para expresar las inquietudes del ser humano en la región latinoamericana”; sin embargo, a partir de 1979, “bajo la mística y sensibilidad” de Fandiño, el grupo “pretende recuperar, enriqueciéndola, la verdadera esencia del arte coreográfico”. Además, Alternativa estableció su diferencia con los otros grupos:

Frente a ciertas tendencias pauperizadoras de la danza contemporánea, Alternativa Ballet Contemporáneo persigue un real enriquecimiento del arte danzario a través de un trabajo y una investigación en profundidad del lenguaje coreográfico *strictu sensu*, que permita el desarrollo de sus aún infinitas posibilidades de expresión.

Alternativa Ballet Contemporáneo no busca el movimiento *per se*, pero reconoce en él una veta inagotable de elementos expresivos y estéticos; no necesita recurrir a elementos

---

[939] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro del Seguro Social, FONAPAS Durango, Durango, 11 de diciembre de 1979.
[940] Edmundo Cancino, “Alternativa. Ballet Contemporáneo de México”, en *Rumbo*, Toluca, 16 de diciembre de 1979.

extradancísticos superfluos que en el marco de una pieza coreográfica resultan artificiosos y carentes de una estructura significativa que les otorgue un valor expresivo y estético auténtico. Todo elemento extradancístico es –y debe ser– utilizado sólo en la medida en que el material coreográfico lo exija, en la medida en que coadyuve a resaltarlo y a afirmarlo, no a sustituirlo o, peor aún, a negarlo.[941]

Al iniciar 1980 Alternativa había sufrido cambios importantes en su conformación: las bailarinas Laura Alvear y Solange Lebourges dejaron el grupo para comenzar una carrera de éxito en el Ballet Teatro del Espacio, y se integraron tres jóvenes que se desarrollaron bajo las enseñanzas de Fandiño: Emma Messeguer, Soledad Ortiz y Sonia Pabello. Ellas, junto con Carlos Cornejo, Isabel Hernández y Kleber Viera, formaron parte del elenco de Alternativa durante el nuevo año; los coreógrafos del grupo fueron Fandiño y Viera, quienes crearon nuevas obras en 1980, además de reponer algunas de Rodolfo Reyes.

El 21 de marzo de 1980 Alternativa actuó en Monterrey en el Auditorio Recreativo Acero, para el público laboral de Fundidora Monterrey y sus filiales. Presentó las nuevas obras de Viera: *Marcha al futuro* (m. Inti Illimani y Los Calchaquis), con el texto "A los pueblos de América Latina, a la generosa sangre de sus mejores hijos, a quienes hoy en día emprenden una „marcha de gigantes"", y *Runa* (*Hombre*) (m. Grupo Urubamba), con "En busca de identidad, de hacer conciencia de esta indignación, este resentimiento de siglos". Las reposiciones fueron *Dúo*, *Canto primero* y *La era*. La dirección artística del grupo estaba a cargo de Luis Fandiño; la administración, de Gloria Lazcano; los bailarines eran Carlos Cornejo, Isabel Hernández, Emma Messeguer, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Kleber Viera.[942]

En mayo el grupo dio funciones en el Teatro Flores Magón, los días 6, 13, 20 y 27,[943] y el 29 en Chetumal, Quintana Roo, todas con el mismo programa y bailarines.[944] En julio Alternativa viajó a la ciudad de Durango, auspiciado por el FONAPAS federal y local, para actuar en el Teatro Victoria, donde además se presentó *Primer documento* de Viera (m. Silvestre Revueltas, diseños Kleómenes Stamatiades) con el texto de Silvio Rodríguez

[941] *Dossier* de Alternativa. Ballet Contemporáneo, México, sin fecha.
[942] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Auditorio Recreativo Acero, Monterrey, 21 de marzo de 1980.
[943] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, "Ciclo Danza", Teatro Ricardo Flores Magón, México, 6, 13, 20 y 27 de mayo de 1980.
[944] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, Teatro FONADAN, Chetumal, 29 de mayo de 1980.

"y comprendió que la guerra era la paz del futuro". Ahí apareció el crédito de Rodolfo Reyes como asesor del grupo.[945]

Del 14 al 17 de agosto de 1980 Alternativa Ballet Contemporáneo participó en el Ciclo Danza „80 del Teatro de la Danza. Con ese motivo Luis Fandiño afirmó que en el país había los elementos técnicos suficientes para crear un estilo dancístico propio, sin depender de otras técnicas ni copiar "modas" (como Graham y Falco). Añadió que "el problema es que al no buscar un desarrollo personal y no lograr una forma propia de ver la danza, colaboramos en el estancamiento de esa expresión en México".[946] Para él, la labor necesaria, que era el camino de Alternativa, era crear un lenguaje nuevo a partir de la realidad del país.[947]

Esas ideas fueron expresadas en el programa de mano de las funciones en el Teatro de la Danza, donde el grupo expuso su postura:

La búsqueda de una nueva posibilidad de reencontrar y expresar al hombre forjó la "Alternativa", misma que por espacio de dos años hemos ido conformando; es decir, la elaboración en primera instancia de un método de formación-preparación del bailarín latinoamericano, esto guiado por el criterio de asimilar la rica experiencia que México tiene en todas las artes, y en específico la danza.

Con lo anterior no está dicho todo, porque debemos partir de nuestra realidad, no menospreciando lo que la danza mexicana ha asimilado del mundo y lo que ella misma está aportando. Porque de ella nacerá el lenguaje dancístico-expresivo del mexicano de hoy, latinoamericano y universal, limpio de clichés, tics clásicos o modernos; no esperaremos tampoco „varitas mágicas‟ que nos resuelvan el problema.

En definitiva, estamos por una danza en la que el hombre *sea*, y la danza sea el medio expresivo de sus más grandes ideales.

El programa incluyó *Marcha al futuro*, *Canto primero*, *Runa*, *Primer documento*, *Dúo* y el estreno de Fandiño *Suceso crónica (nacerá y crecerá libre)* (m. Mike Oldfield, diseños Kleómenes Stamatiades). Los bailarines eran Isabel Hernández, Emma Messeguer, Soledad Ortiz, Sonia Pabello, Kleber Viera y la huésped (en *Primer documento*) Cristina Gallegos; aunque Carlos Cornejo apareció en el programa de mano, ya se había separado del grupo.

[945] Programa de mano de Alternativa, A. C., Temporada de reinauguración, Teatro Victoria, Durango, julio de 1980.
[946] "Luis Fandiño. Poseemos técnicas de danza propias para poder dejar de importarlas", en *Unomásuno*, México, 15 de agosto de 1980, p. 16.
[947] Luis Fandiño en María Elena Matadamas Jiménez, "En México contamos con los elementos suficientes para crear un estilo dancístico propio", en *Novedades*, México, 8 de agosto de 1980.

El director artístico y maestro de danza era Luis Fandiño; asesor, Rodolfo Reyes; asistente, Lázaro Sandoval; iluminación, Manuel Hiram.[948]

*Suceso crónica* fue objeto de comentarios muy halagadores de Alberto Dallal: era "una pieza de gran envergadura", a la vez "compleja y accesible, exenta de anécdota o narración directa"; no había en ella "alardes acrobáticos" sino movimientos surgidos de la naturalidad; sus significaciones "se hallan en su propia consistencia".[949] Dallal caracterizó a Fandiño como "asiduo perseguidor de los movimientos más sencillos del cuerpo humano", un coreógrafo "limpio y a la vez exigente" que nunca caía en "artificiales construcciones". *Suceso crónica* invocaba "lo mejor de las imágenes juveniles: amor, comunicación, autenticidad pero asimismo seriedad, concentración, fluidez" y, al igual que en todas las obras de Fandiño, no existía anécdota sino imágenes, creadas por los cuerpos que fluían sin transiciones.[950]

Unos meses más tarde, Cátulo Frías escribió que *Suceso crónica* era una obra de "calidad, sobria, entera, perfectamente integrada, con intérpretes que conocen su oficio y lo asumen con amor"; en su desarrollo, "todo se desplaza con sencillez mientras Fandiño dicta su lección acerca de las alternativas con las que puede contar su arte, e impone su oficio, su sensibilidad".[951]

Luego de actuar en el Teatro de la Danza, Alternativa siguió dando sus funciones permanentes en la Carpa Geodésica, así como otras auspiciadas por el FONAPAS en la ciudad de México y los estados. El 9, 16, 23 y 30 de septiembre se presentó en el Teatro Flores Magón con *Marcha al futuro*, *Runa*, *Primer documento*, *Suceso crónica* y otra obra de Kleber Viera, *Viva Bach* (m. Bach, diseños Kleómenes Stamatiades). Los bailarines fueron Isabel Hernández, Emma Messeguer, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Kleber Viera.[952] También en ese mes, con el mismo programa y *Canto primero*, el grupo actuó en las ciudades de Xalapa y Oaxaca, gracias al auspicio de los FONAPAS estatales.[953]

---

[948] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 14 a 17 de agosto de 1980.
[949] Alberto Dallal, "*Suceso crónica*. Precisión y belleza en la nueva danza de Luis Fandiño", en *Excélsior*, México, 21 de agosto de 1980.
[950] Alberto Dallal, *La danza en situación*, *op*. *cit*., pp. 119-120.
[951] Cátulo Frías, en *Novedades*, México, 28 de diciembre de 1980.
[952] Volante de Alternativa Ballet Contemporáneo, Teatro Ricardo Flores Magón, México, 9, 16, 23 y 30 de septiembre de 1980.
[953] Programas de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Sala Chica del Teatro del Estado, Xalapa, 24 de septiembre de 1980, y Capilla del ex convento de Santa Catarina, Oaxaca, 25 de septiembre de 1980.

Sobre el trabajo de Fandiño al frente del joven grupo, así como sus aportes al BNM, Alberto Dallal escribió un extenso artículo afirmando que "apartado de la „grilla‟ dancística, a la vez preciso y sabio, Fandiño dirige ahora el grupo Danza Alternativa". Luego de la separación de Rodolfo Reyes, apuntaba Dallal, "si consideramos los enormes peligros que acechan a los grupos de danza y los orillan a perecer, a extinguirse, a escindirse fácilmente, el paso a la dirección de Fandiño resulta regocijante y prometedor, toda vez que Fandiño es un profesional consistente y serio, un artista disciplinado y un creador inquieto". Además, se refirió a su faceta como maestro y al hecho de que hubiera "recreado su propia técnica de enseñanza", cuyos resultados saltaban a la vista "en los cuerpos y en la prestancia" de sus bailarines. En cuanto a su trabajo coreográfico, recordó las afirmaciones de Fandiño sobre sus obras: "la estructura surge sin pensarla, sin planearla. Aunque como dicen, seguramente la poseo ya, antes, en el interior. Y sale. Porque si no existiera no saldría nunca nada. De lo que estoy seguro es de que resulta indispensable que tenga yo una imagen. Surge la imagen para transformarla en movimiento". Añadió Dallal que nacía "una coreografía profesional, precisa, que siempre se transforma en modelo para la danza contemporánea que se hace en México".[954]

En octubre Alternativa regresó al Teatro de la Danza, del 16 al 19, con *Marcha al futuro*, *Viva Bach*, *Runa*, *Primer documento* y *Suceso crónica*,[955] programa que mantuvo hasta concluir el año, así como el reparto compuesto por Isabel Hernández, Emma Messeguer, Soledad Ortiz, Sonia Pabello y Kleber Viera. El 23 del mismo mes se presentó en el Polyforum Cultural Siqueiros, en una función dedicada al I Encuentro de la Amistad de Autotransporte Federal y Medicina Preventiva, y el 30, en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria.

En noviembre el grupo bailó en el I Festival Cultural Internacional Tlaxcala ‟80, en el Teatro del IMSS de la ciudad de Tlaxcala, dentro de la Feria Nacional de ese estado;[956] en el Teatro Fernando Calderón de la ciudad de Zacatecas, dentro del Ciclo Danza de la

[954] Alberto Dallal, "Luis Fandiño, bailarín, coreógrafo y maestro", *op*. *cit*.
[955] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Ciclo Danza „80, Teatro de la Danza, México, 16 a 19 de octubre de 1980.
[956] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, I Festival Cultural Internacional Tlaxcala „80, Feria Nacional de Tlaxcala, Teatro del IMSS, Tlaxcala, 12 de noviembre de 1980.

Universidad estatal,[957] y en la Casa de la Cultura de Tijuana, donde se le reconoció como un grupo que tenía "su propia estética" y contaba con "valiosos artistas".[958]

Alternativa fue un camino más en la danza mexicana. De un origen que reivindicaba el compromiso de los artistas con las clases dominadas, cuyo discurso nutrió otras propuestas en la década, en sólo dos años se convirtió en un grupo que trabajó diversas temáticas con el sello de Luis Fandiño, con su búsqueda de una danza que enfatizara la forma sobre el mensaje político. Sin embargo, se incorporó al Frente Pro Defensa y Promoción de la Cultura, con el fin de impulsar "la comunicación entre los artistas y su unificación en torno del trabajo colectivo que esta hora plantea". Dicho Frente abría la posibilidad de relación entre los creadores de varias artes y "ofrece a los grupos y creadores individuales –marginados del apoyo oficial– la oportunidad de presentar su trabajo apoyados por un frente amplio". Para Fandiño esto tenía una estrecha relación con su propia forma de crear y dirigir al grupo, pues se oponía a imponer rígidos criterios sobre los bailarines y demás participantes del hecho dancístico; prefería "aceptar y estimular con ellos una actitud crítica, así como recoger toda idea que amplíe y fortalezca el trabajo desde su arranque". Para Fandiño, estas ideas no eran "ocurrencias brillantes de un grupito con iniciativa", sino respuesta "necesaria a las condiciones –precarias para la mayoría y privilegiadas para unos cuantos– en que el arte mexicano se ha desarrollado (o sobrevivido) en los últimos años".[959]

Los planteamientos de Alternativa fueron importantes en sus inicios porque recuperaban un interés central del medio artístico y cultural en Latinoamérica, pero sus logros dancísticos quedaron atrás de la ideología que motivaba a sus fundadores. Con la salida de éstos, en la segunda etapa del grupo los logros artísticos irían hacia otros derroteros durante los años ochenta, hasta su desaparición en 1988.

Alternativa (como el Forion Ensamble) fue uno de los primeros grupos independientes de danza contemporánea de la nueva década; uno de sus aportes fundamentales fue darle continuidad a la escuela de Xavier Francis. Esta corriente

[957] Programa de mano de Alternativa Ballet Contemporáneo, Ciclo Danza, Universidad Autónoma de Zacatecas, Teatro Fernando Calderón, Zacatecas, 13 de noviembre de 1980.
[958] Programa de mano del Ballet Alternativa, Teatro de la Casa de la Cultura, Tijuana, 15 de noviembre de 1980.
[959] Luis Fandiño en Eduardo Camacho S., "El conjunto de danza Alternativa estrenará hoy *Anécdota*, espectáculo de Fandiño y Héctor Cruz", en *Excélsior*, México, 17 de junio de 1981, p. 2.

sobrevive en la actualidad gracias a los esfuerzos de sus seguidores (muchos de ellos, ex integrantes de Alternativa), el principal de ellos, Fandiño, quien ha reelaborado los conceptos de su maestro y tenido una influencia fundamental como bailarín, coreógrafo y maestro. Frente a la gran fuerza que tuvo en el país la técnica Graham y debido a que la corriente de Francis no se incorporó a las instituciones oficiales, ésta quedó en situación marginal; a pesar de ello, esa escuela es la otra, además de Graham, que cuenta con tradición y cierto arraigo en la danza moderna-contemporánea mexicana (desde la década de los cincuenta), logrados con los esfuerzos individuales de varios maestros y la demostración de su eficacia en la práctica.

### 3. Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano

Cuando desapareció Expansión 7, Valentina Castro se resistió a dejar el trabajo independiente que como pionero había efectuado ese grupo de danza contemporánea, de tal manera que fundó su propia compañía. La bautizó como Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, definiendo en el nombre su propuesta artística y adelantándose dos años a ese término que sería tan popular en México durante los años ochenta y noventa.

Valentina Castro tenía una amplia experiencia como bailarina, maestra y coreógrafa. Formada en la Escuela Nacional de Danza y en la Academia de la Danza Mexicana, fue bailarina del Ballet de la Ciudad de México y una de las intérpretes elegidas por José Limón para participar en su obra *Tonantzintla* (1951), así como en muchas otras de la danza moderna nacionalista mexicana. También bailó en el Ballet Nacional y desempeñó una labor pionera en la danza de Morelia. En 1968 regresó a México para incorporarse al Ballet Independiente y de nuevo partió a provincia, esta vez a Guanajuato. En 1973 se había integrado a Expansión 7, donde contribuyó a la transformación de la danza contemporánea del país; así, Castro participó en el proceso de consolidación del movimiento dancístico dentro de la línea nacionalista y, posteriormente, fue crucial en la apertura de otros caminos.

La aparición pública del grupo que creó en 1978 fue el 12, 13 y 15 de mayo en el Teatro del CREA y en el Gimnasio Auditorio del Estado en La Paz, Baja California Sur. Originalmente se había invitado para esas funciones a Expansión 7, pero al final Valentina

Castro decidió cumplir el compromiso como cabeza de un nuevo grupo.[960] Éste fue integrado por Valentina Castro, Canuto García, Guadalupe Isla y Beatriz Sánchez; dirección artística a cargo de Castro; la administrativa, de García, y cooperación técnica de Mario Alcántara, en iluminación de Arturo Ponce y en sonido del compositor Antonio Russek (más tarde, de Pablo Labastida).

Unos días después, Amalia Hernández le abrió las puertas al joven grupo, que se presentó en el Teatro del BFM el 23 de mayo, dentro del ciclo "Música y danza del siglo XX". Las obras que mostró en esa ocasión fueron la reposición de *Bachiana* de Joan Gainer, y *Desdoblamiento*. *A mi hija Eva* (m. Julián Carrillo) y *Constelación interrumpida* (m. Bach, poema Óscar Oliva y Jaime Labastida) de Valentina Castro. Los bailarines participantes fueron Socorro Meza, Canuto García, Guadalupe Isla, Mabel Diana, Rosa María Barrón, Enrique Guzmán, Miguel Luna y la propia Valentina Castro, quien recibió un diploma de la Sección de Educación y Cultura del estado de Puebla por su labor realizada en la danza.[961]

El grupo reconocía la influencia de Amalia Hernández y el BFM, A. C. para el surgimiento de nuevas agrupaciones dancísticas. En sus documentos afirmaba que desde 1975 Hernández, "consciente de la necesidad de inyectar nuevas savias a la danza mexicana", había introducido el trabajo técnico y coreográfico de Alwin Nikolais a México, "y como resultado de dicha iniciativa nacieron tres nuevos grupos: el Forion Ensamble, el Grupo Olin, y el más reciente, Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano".

En esos documentos, el grupo de Castro expresaba su aspiración, "unirse a la corriente que en la actualidad, gracias a la política gubernamental que reserva un sitio principal a las manifestaciones artísticas, se expande con liberalidad en beneficio de la cultura del pueblo mexicano".[962]

---

[960] El programa que originalmente presentaría Expansión 7 era *Juego para mujer y piano* de Palmeros (m. Russek), *Desdoblamiento* de Castro, *En el silencio* de Aurora Agüeria (m. Revueltas), *Personaje basado en Quetzalcóatl* de Castro (m. Carlos Cruz de Castro) y *Formas efímeras* de Palmeros (m. Russek), con los bailarines Aurora Agüeria, Cecilia Baram, Valentina Castro, Cora Flores, Socorro Meza y Miguel Ángel Palmeros. Según programa de mano de Expansión 7, IV Jornadas Culturales Sudcalifornianas y Fiestas de Fundación de La Paz, Auditorio del CREA y Gimnasio-Auditorio, La Paz, 11 y 12 de mayo de 1978.

[961] Luis Bruno Ruiz, "Mañana bailará Valentina Castro", en *Excélsior*, México, 22 de mayo de 1978, p. 3-B.

[962] "Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano. Danza contemporánea", s/f (debido a su contenido puede afirmarse que fue elaborado entre finales de 1979 y principios de 1980), en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

El 21 de junio, con el nombre de Expansión 7, se presentó el grupo de Castro dentro del programa "Cuatro aspectos de la danza moderna en México", organizado por la SHCP en su Auditorio de Izazaga. Bailó *Bachiana*, *Desdoblamiento*, *Constelación interrumpida*, *Afuera era adentro* de Eva Zapfe (m. Detoni y Subtonik) y *Solo de danza para tres* de Miguel Ángel Palmeros (m. John Cage). El reparto fue el mismo, con excepción de Miguel Luna, quien ya no apareció en el programa, y los nuevos bailarines Judith Camero y Efraín Moya.[963]

El 18 de julio el grupo actuó en el Teatro del BFM, en el primer concierto de la "Serie de eventos musicales 1978", coordinada por Manuel Enríquez, quien solicitó a Valentina Castro la creación de una obra, que resultó *Galaxias* (c. Castro y Canuto García, m. Julián Carrillo, proyecciones Arturo Ponce). Y el 18 de agosto dio una función dentro del programa "Eventos especiales", en la Feria de San Luis de la Paz, Guanajuato.

Siguieron sus participaciones en los programas "Arte en las Delegaciones" y "Temporada de arte" del FONAPAS y el DDF, en septiembre y octubre; dieron funciones en numerosos foros de la ciudad con las mismas obras que habían presentado hasta el momento, además de *Brasileira* de Canuto García (m. Héitor Villa-Lobos).[964] Gracias a estas instituciones, Danza Teatro Mexicano actuó en las delegaciones Coyoacán, Xochimilco, Iztapalapa, Benito Juárez, Milpa Alta, Álvaro Obregón y Tlalpan.

También en septiembre de 1978, el día 12, el grupo volvió al Teatro del BFM, dentro del ciclo "Música y danza del siglo XX"; el 20 de octubre actuó en la Unidad Zacatenco del IPN, y el 24 de noviembre en Oaxtepec, Morelos, en el Congreso Nacional de Maestros para la Educación Media.

El 28 de marzo de 1979 el grupo bailó en la UAM Xochimilco y el 17 de abril, en el Auditorio de la SHCP, con *Omeyocan* (c. Valentina Castro, m. Valentina Castro y Carlos Cruz de C.), *Solo de danza para tres*, *Brasileira* y *Galaxias*; los bailarines fueron Valentina Castro, Canuto García, Guadalupe Isla, Gerardo Ortiz y la invitada Cynthia Couttolenc.[965]

---

[963] Programa de mano de "Cuatro aspectos de la danza moderna en México" con el Forion Ensamble, Grupo Olin, Expansión 7 y Danza Contemporánea de Cámara, Auditorio de la SHCP, México, 7, 14, 21 y 28 de junio de 1978.
[964] Programa de mano de Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, Temporada "Arte en las Delegaciones", México, 5 a 7 de septiembre y 3 a 6 de octubre de 1978.
[965] "Se presenta un grupo", en *Excélsior*, México, 17 de abril de 1979, p. 6-B.

El 14 de mayo participó en los "Espectáculos didácticos. En torno a la danza" del FONAPAS; en el Teatro de la Ciudad presentó *Fácil* (m. popular mexicana e Hilario Sánchez, *collage* musical Gerry Mulligan, transparencias Arturo Ponce y Jesús Martínez), *Desdoblamiento*, *Afuera era adentro*, *Galaxias* y *Omeyocan*. Los bailarines fueron Valentina Castro, Canuto García, Guadalupe Isla, Gerardo Ortiz, Martha Patricia Valverde, y los invitados Cynthia Couttolenc y Enrique Guzmán; la asesoría musical y grabaciones fueron de Antonio Russek; técnico de iluminación, Gerardo Luna; auxiliares técnicos, Graciela Herrera y Pablo Labastida; efectos lumínicos, Arturo Ponce; conductor, Humberto Camargo; dirección general, Valentina Castro; coordinación, Canuto García.[966]

El 7 de junio el grupo dio una función en la Escuela Superior de Educación Física; en agosto se presentó todos los martes en el Teatro Flores Magón, auspiciado por el FONAPAS, el Congreso del Trabajo y el CONACURT, con *Galaxias*, *Omeyocan*, *Fácil*, *Brasileira* y *Binaria*, con el mismo reparto,[967] además de Bernardino Gómez y Elena Fernández.[968] En la difusión de la temporada el grupo afirmaba contar con la colaboración del BFM, A. C. y tener como propósito crear coreografías y experimentar "en la búsqueda de elementos e ideas que nos lleven hacia una danza con identidad".[969]

Un cronista anónimo escribió, sobre las obras del grupo, que *Galaxias* era una danza abstracta que sugería "un mundo espacial", *Desdoblamiento* giraba en torno de la interioridad psicológica, *Omeyocan* buscaba en las raíces históricas y retomaba momentos relacionados con el agua en los códices prehispánicos y *Fácil* hablaba de la "alegría y espontaneidad de la vida cotidiana".[970]

El 7 de septiembre de 1979 el grupo actuó para la Universidad Autónoma del Estado de México, en el Teatro del IMSS de Toluca; el día 26 bailó en el Teatro del Sindicato Nacional de Trabajadores del Seguro Social, en una función organizada por el Instituto Tecnológico Regional de Tlalnepantla, estado de México. Presentó *Juego de luces* (efecto de luces Salvador Luna, idea Canuto García, m. Art Blakey y el Ensamble Afro

---

[966] Programa de mano de Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 14 de mayo de 1979.
[967] Programa de mano de Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, Teatro Ricardo Flores Magón, México, agosto de 1979.
[968] "Se presenta el grupo de Valentina Castro, Danza Teatro Mexicano", en *El Universal*, México, 31 de agosto de 1979, pp. 1-C y 15-C.
[969] "Danza Teatro Mexicano se entrega a su arte", en *Novedades*, México, 10 de agosto de 1979, p. 10.
[970] "Se presenta el grupo de Valentina Castro, Danza Teatro Mexicano", *op. cit.*

Percusion), *Omeyocan*, *Galaxias*, *Solo de danza para tres*, *Brasileira* y *Desdoblamiento*, con los bailarines Valentina Castro, Canuto García, Guadalupe Isla, Gerardo Ortiz y Beatriz Sánchez. La dirección general era de Valentina Castro; la coordinación artística y administrativa, de Canuto García.[971]

El 8 de noviembre dio una función en el Teatro al Aire Libre del Centro Social del DIF en Zihuatanejo, Guerrero. En abril de 1980 regresó al Auditorio de Izazaga de la SHCP con las nuevas obras *Oda al vacío* de Enrique Guzmán, *Viaje* de Rosa Pallares y *Mezcla* de Bernardino Gómez, además de *Galaxias* y *Fácil*.[972] Un mes después, el 14 de mayo, Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano celebró su segundo aniversario en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria.

Desde su fundación, se planteó que la directora general y el coordinador artístico del grupo fueran "la base" de éste, y se encargarían de invitar a los bailarines y los coreógrafos. Si bien al principio retomaron obras de Expansión 7, paulatinamente crearon su propio repertorio a partir de trabajos de Valentina Castro, Canuto García, Cynthia Couttolenc, Bernardino Gómez, Enrique Guzmán y otros.

Aunque el grupo mantenía una actividad constante, al concluir el sexenio acabó por desintegrarse por falta de foros y temporadas, aunque posteriormente tuvo una "segunda etapa". En una revisión sobre el trabajo de su pequeña compañía, Valentina Castro opinó que la primera época fue muy difícil para todas las agrupaciones similares, que fueron conscientes de la necesidad de formar un público propio (también preocupación de las grandes compañías):

Mi idea fue ir a dar funciones a las preparatorias; trabajé con el IPN en auditorios, canchas, salas de juntas. También hice funciones en las delegaciones, en un tablado o en un teatrito. Si la gente no va a la danza, que la danza vaya a la gente.

Me criticaron mucho y algunas personas importantes me decían: "Valentina, tú no estás dando la magia de la danza por bailar en esos foros", "Pues es en el único lugar en donde una puede bailar". Como no teníamos dinero ni ayuda y nos dimos cuenta de que fuera de las compañías grandes ningún grupo iba a tener, y de hecho, no tiene ayuda, decidí ir a bailar.[973]

---

[971] Programa de mano de Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, Teatro del SNTSS, Tlalnepantla, 26 de septiembre de 1979.
[972] "El Ballet de Valentina Castro en el Auditorio de Izazaga", en *Novedades*, México, 27 de abril de 1980, p. 20-C.
[973] Valentina Castro en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, *op. cit*.

Ésa era, afirmó, "la única forma en que íbamos a vivir", y Valentina Castro lo cumplió durante largos años, a pesar de las limitaciones.

**4. Otras propuestas**

Una bailarina y coreógrafa que desplegó un trabajo independiente y fundó su grupo fue Elsy Contreras, formada en la Academia de la Danza Mexicana y con estudios en Estados Unidos sobre varias técnicas, especialmente Graham y ballet. También fue integrante del Ballet Independiente y maestra de diferentes instituciones, como la Escuela de Danza de la DGSS-DDF, los Centros de Seguridad Social del IMSS y el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, donde impartía clases y creaba obras para ser presentadas ante el público.

Durante 1977, con la Escuela del DDF Elsy Contreras presentó a sus alumnos en foros de las delegaciones; con el IMSS, en los teatros Legaria y Antonio Caso, y con el Museo Universitario, en ese mismo espacio. En éste la coreógrafa había "experimentado diversas técnicas hasta encontrar su propio estilo"; sus obras (que también montaba con sus otros grupos de alumnos) eran, en junio de ese año, *Estudios*, que daba al público elementos didácticos para un acercamiento inicial a la danza contemporánea (m. percusiones), *Desprendimiento* (m. Dave Brubeck) y *La niña de Rang Bang* (m. concreta y Beethoven, poema Jaime Sabines), inspirada en la famosa fotografía de la niña vietnamita huyendo de la guerra y el napalm.[974]

En octubre de 1977 continuaban las funciones semanales de diversos creadores en el Museo, incluidas las de Elsy Contreras, quien declaró que en la danza lo más importante era explorar "la subjetividad del ser humano", consigna que seguían sus obras.[975] También en ese mes Contreras apareció dentro del espectáculo *La palabra canta*, que se montó en la Alameda, junto con otros actores, músicos y compañías.[976]

En marzo de 1978 "Elsy Contreras y Grupo" (como aparecía en los programas) ya tenía una mayor estabilidad; se presentaron en el Teatro Manuel Berlanga y los sábados de abril, en el Foro Cultural El Ágora, en la temporada de primavera, con obras de la directora y música electroacústica de Antonio Russek.[977] Con esas funciones "dejó grata impresión en los espectadores", y como todo grupo que "comienza a andar en este difícil terreno, no

---

[974] "Espectáculo de danza", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1977, p. 22-B.

[975] "La subjetividad humana en las coreografías de Elsy Contreras", en *El Heraldo de México*, México, 9 de octubre de 1977.

[976] "En una más de las audiciones en la Alameda", en *El Heraldo de México*, México, 9 de octubre de 1977.

[977] "Temporada de nuevo grupo de danza", en *Excélsior*, México, 8 de abril de 1978.

tiene lógicamente bien cuajadas sus concepciones artísticas", pero su base era una "férrea disciplina y técnica ya sorprendentemente limpia".[978]

El 13 de mayo dio una función en la Biblioteca Franklin, con el "estreno mundial" de Elsy Contreras *Unidad de tres* (en otros programas apareció como creación colectiva con música de Aaron Copland); además de *Desprendimiento* y *Elementos* (m. Russek) de Contreras, y *El atracón* del coreógrafo invitado "D" (que en otros programas se identificó como Alfonso Ávila) (m. Revueltas y Albinoni). El "Grupo" estaba integrado por Patricia Aguilar, Alfredo Barrón, Enrique Bibriesca, Angélica Cosío, Leticia Cosío, Catalina Domínguez, Guillermo Jiménez, Arturo Serraldi, Silvia Renovato, Rafael Pimentel y la invitada Margarita Calderón.[979]

En mayo y junio Elsy Contreras y su grupo dieron dos funciones en el Teatro Cuauhtémoc, y el 28 de junio, con el nombre de Danza Contemporánea de Cámara, se presentaron dentro del programa "Cuatro aspectos de la danza moderna en México", organizado por la SHCP. Ahí bailaron *Gatos y despedida a un ciudadano* (c. Rafael Pimentel, m. E. Satie y Sacbe), *Desprendimiento*, *Rondó* y *Elementos*.[980]

Como sucedía en otros grupos, cada integrante tenía asignadas funciones específicas, una división del trabajo que permitía su desarrollo. De tal manera, en los programas del "Grupo" aparecían los créditos de Elsy Contreras como directora, bailarina, maestra y coreógrafa; Alfonso Ávila como maestro, coreógrafo y bailarín invitado; Leticia Cosío, bailarina, tesorera, coordinadora de actividades y suplente de maestra; Angélica Cosío, bailarina, encargada de ensayos y ayudante de vestuario; Catalina Domínguez, bailarina, encargada de vestuario y de relaciones públicas; Patricia Aguilar, bailarina, supervisora de maquillaje y ayudante de relaciones públicas; Tania Álvarez, maestra de danza clásica del grupo; Luis Manuel Olavarrieta, iluminación y sonido; Raúl Aguilar, fotografía; Lyn Tillet, diseños.[981]

El 14 y 28 de agosto de 1978 Elsy Contreras y Grupo actuaron en el Auditorio de la Procuraduría General de la República, gracias al Comité de Promotoras Voluntarias y la

---

[978] "Grupo", en *Siempre!*, núm. 1299, México, 17 de mayo de 1978.
[979] "Danza moderna con Elsy Contreras en la Franklin", en *El Sol de México*, México, 12 de mayo de 1978.
[980] Programa de mano de "Cuatro aspectos de la danza moderna en México" con el Forion Ensamble, Grupo Olin, Expansión 7 y Danza Contemporánea de Cámara, Auditorio de la SHCP, México, 7, 14, 21 y 28 de junio de 1978.
[981] Expediente de Elsy Contreras, CENIDI Danza, INBA, México.

Unidad de Relaciones Públicas e Información de la PGR. En el programa de mano se hablaba sobre la labor de Contreras, quien "consciente de la realidad de la danza en México, de la realidad del mundo y del ser humano", impulsaba a "nuevos talentos plasmando en ellos sus enseñanzas y experiencias personales", y daba confianza a quienes habían tenido "escasas oportunidades de expresarse". Para la coreógrafa el movimiento surgía de "impulsos interiores, recuerdos, vivencias, energía cautiva, o de una ciudad enajenante", por lo que en sus obras se volcaba "hacia la naturaleza o al encuentro del ser humano".

En esta función, los miembros del Grupo eran Elsy Conteras, "D", Patricia Aguilar, Enrique Bibriesca, Angélica Cosío, Leticia Cosío, Catalina Domínguez, Rafael Pimentel y la bailarina invitada Margarita Calderón. El repertorio estaba compuesto por *Inquietud* (c. Elsy Contreras, m. Duke Ellington); *La muerte de Narciso* (c. Elsy Contreras, m. Luciano Berio); *Solo y dueto* (m. Copland), y *"D"* (m. Revueltas y Haendel); además de *Desprendimiento*, *El atracón*, *Elementos* y *Gatos y despedida a un ciudadano*.[982]

En febrero de 1979 el grupo actuó en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; en julio se presentó en el Teatro de la Ciudad en el DF; los domingos 5, 12, 19 y 26 de agosto, en el Hemiciclo Juventino Rosas con las obras de Elsy Contreras *Inquietud*, *Elementos*, *Isadora* (m. Britten), *Dueto* (m. Brubeck) y *Tambores* (m. Guem),[983] que según un cronista constituían un espectáculo de "danza, poesía y gimnasia";[984] y en diciembre, en el Teatro Félix Azuela.

El 24 de junio de 1980 Elsy Contreras y su Grupo actuaron en la Sala Chopin con las obras, todas de su directora, *Cuerpos* (m. Russek), *Solo de amor* (m. africana), *Danzas sacramentales* (poesía Sor Juana Inés de la Cruz, m. Leonardo Leo y Cimarrosa), *Jazz* (m. M. Mussorgsky, arreglo Bob James), *Tambores*, *Inquietud* y *La muerte de Narciso*.[985] En agosto y septiembre dieron funciones todos los martes en la Carpa Geodésica, con *Tambores* y *Audición*. *Tema a Chorus Line* (c. Elsy Contreras, m. Marvin Hamlisch, guión

---

[982] Programas de mano de Elsy Contreras y Grupo, "Programa Agosto „78", Auditorio de la PGR, México, 14 y 28 de agosto de 1978.
[983] Programa de mano de Elsy Contreras y Grupo de Danza, en Hemiciclo Juventino Rosas, México, 5, 12, 19 y 26 de agosto de 1979.
[984] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1979.
[985] "El Ballet de Elsy Contreras en la Chopin", en *Novedades*, México, 26 de junio de 1980.

Ariel), en donde actuaron las bailarinas Silvia Angélica, Leticia Cosío, Patricia Aguilar y los invitados Eduardo Katser, María Guadalupe de la Fuente y Adriana Patricia Garay.[986]

En octubre, bailaron también en la Carpa el mismo programa de la Sala Chopin de junio,[987] además de actuar en la delegación Cuajimalpa, en el Deportivo Ayotla[988] y en el Auditorio de Izazaga de la SHCP, con las bailarinas Silvia Angélica, Leticia Cosío, Patricia Aguilar y Elsy Contreras.[989] Para concluir el año, en diciembre el grupo bailó en el Teatro de Arquitectura y en la II Muestra Intramuros de Danza Contemporánea de la UAM. Sumó así más de cincuenta funciones en 1980.

Además de las obras mencionadas, otras que compusieron el repertorio del grupo fueron *Danza nuclear* (m. Julián Carrillo); *Mujer viento, mujer arena, mujer libre* (m. Russek); *Danza para jóvenes* (m. Britten), y *Momentos* (m. León Boellman), todas de Elsy Contreras. Y del coreógrafo invitado Alfonso Ávila, *Danza chillona* (m. Albinoni), *Miserreer* (m. Revueltas) y *Ritos* (m. Revueltas).

En los programas de mano y en los documentos de Elsy Contreras y Grupo es constante el énfasis puesto en la directora, que rompe con la tradición que se había seguido en México de reivindicar el trabajo colectivo de los grupos dancísticos y dar nombres apartados de su director o coreógrafo principal. Esto, que Raúl Flores Canelo criticó y evitó que sucediera en el Ballet Independiente, fue una nueva costumbre impuesta a finales de los años setenta en algunos grupos, como los de Elsy Contreras y Valentina Castro.

Especialmente en el de Contreras, donde sólo fueron dos los coreógrafos invitados, se subrayaba "el esfuerzo creativo" de su directora, su conocimiento de varias técnicas que "se amalgaman y se manifiestan en interpretaciones artísticas auténticas". Al grupo le correspondía plasmar éstas "con entusiasmo, colorido, vitalidad y belleza por la calidad de movimiento y la comunicación emotiva" que transmitían los bailarines (principalmente bailarinas) y, otra vez, "su directora".[990]

---

[986] Programa de mano de Elsy Contreras y Grupo, Carpa Geodésica, UNAM, México, martes de agosto y septiembre de 1980.
[987] Otranto, "Nueva danza en México se presentará desde el día 21", en *Excélsior*, México, 19 de septiembre de 1980, pp. 13-B y 19-B.
[988] Luis Bruno Ruiz, "Presentaciones de Elsy Contreras y su grupo, en la Carpa Geodésica", en *Excélsior*, México, 9 de octubre de 1980, pp. 1-B y 4-B.
[989] Programa de mano de Nueva Danza en México. Elsy Contreras y Grupo, Auditorio de la SHCP, México, 16 de octubre de 1980.
[990] Programa de mano de Elsy Contreras y Grupo, Carpa Geodésica, UNAM, México, martes de agosto y septiembre de 1980.

En 1978, del trabajo de Roseyra Marenco con el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM nació el grupo de danza contemporánea Olin. En él participaban muchos de los bailarines que habían tomado los cursos de técnica Nikolais en la Escuela del BFM, cuyo interés era experimentar sobre nuevos conceptos. Marenco, talentosa bailarina de danza moderna y folclórica, también era maestra y coreógrafa del Grupo Representativo de Danza Moderna del IMSS, que más tarde tomaría el nombre de Kinespacio (de clara influencia Nikolais).

El grupo Olin participó en varias temporadas en la ciudad de México y la República. Algunas de ellas se dieron en el Teatro del BFM, institución que apoyaba a la joven agrupación, como la del 7 de marzo de 1978, cuando compartió el foro con el compositor José Antonio Alcaraz, y presentó *Kinespacio* (m. Manuel Enríquez, iluminac. Cristina Duque) y *Tiempo* (m. Pierre Henry) ambas de Marenco, además de *Mismo tú* (m. Harrison) de Miguel Luna. Los bailarines eran Rosa María Barrones, Mabel Diana, Olivia Díaz, Cristina Duque, Enrique Guzmán y Miguel Luna; los bailarines huésped, Araceli Caballero, Angélica David, Teresa David, Yolanda López y Ángeles Molina. La directora del grupo era Roseyra Marenco y la asesora artística, Clementina Otero de Barrios, también coordinadora general y directora de la Escuela del BFM.[991]

Otra aparición del grupo Olin fue el 14 de junio de 1978, en el Auditorio de Izazaga, dentro del programa "Cuatro aspectos de la danza moderna en México", organizado por la SHCP. Presentó *Kinespacio*, *Tango*, *Al fin solos*, *De lejos se siente*, *Mismo tú*, *Una canción* y *Tiempo* de los coreógrafos Roseyra Marenco, Mirta Blostein y Miguel Luna. Los bailarines fueron los mismos que tres meses atrás, además de Angélica Molina, Mirta Blostein y Mari Carmen Cárdenas.[992]

También en junio de 1978 se estrenó en el PBA un espectáculo multidisciplinario coordinado por Alicia Urreta y Manuel Enríquez: *El carro de Osiris*, con funciones el 30 de junio y el 1 de julio. Estaba "lleno de originalidad y profundo sentido artístico" y giraba en torno de la idea de la séptima carta del Tarot (el carro), que simboliza las fuerzas en

[991] "Hoy se presentará el grupo de danza Olin", en *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1978, p. 6-C.
[992] Programa de mano de "Cuatro aspectos de la danza moderna en México" con el Forion Ensamble, Grupo Olin, Expansión 7 y Danza Contemporánea de Cámara, Auditorio de la SHCP, México, 7, 14, 21 y 28 de junio de 1978.

conflicto o dispersión.[993] Estuvo compuesto por *Game: para Adriana* con coreografía de Graciela Henríquez y Marcela Aguilar, música de Mario Lavista e iluminación de Gumaro Gutiérrez; *Los testigos* de Pilar Urreta, con los actores del Grupo Dragón; *Mi compositor favorito es Opus* con coreografía de Pilar Urreta y efectos sonoros de Pilar y Alicia Urreta; *Nuevos espacios* con coreografía de Graciela Henríquez y música de Manuel Enríquez; *Para la tumba de Lenin* con coreografía de Jaime Blanc y música de Rodolfo Halffter; *Nadie me quiere así* con coreografía, vestuario e iluminación de Jorge Domínguez, actuación del Forion Ensamble y música de José Antonio Alcaraz en colaboración con Ismael Campos, y el estreno en México de *Cante*. *Homenaje a Manuel de Falla* con coreografía de Pilar Urreta, música de Alicia Urreta, percusiones de Homero Valle y diapositivas de Manuel Laisiquilla.

Los participantes en el espectáculo fueron el Forion Ensamble, con Jorge Domínguez, Esteban Toscano y Eva Zapfe; los actores del Grupo Dragón, Arturo Beristáin, Carlos Chávez, Alma Levy, Eduardo López Rosas, Silvia Mariscal y Juan Ángel Martínez, y los bailarines Miriam Alerhand, Rosa María Barrones, Óscar Becerra, Jacques Broquet, Mabel Diana, José Esquivel, Manuel González, Jaime Hinojosa, Miguel Luna, Anadel Lynton, Socorro Meza, Isaac Schultz y Susana Weingarten, quienes aparecieron como parte del Ballet de Xalapa. Los músicos eran los flautistas Gregorio Díaz, Evelyn Groesch y Loyda Pérez; los pianistas, José Antonio Alcaraz e Ismael Campos; guitarra y efectos electrónicos de Jorge René González; percusión de Homero Valle, Luis Algaba y Chiquito de Triana; voz de Alba Zatz. En la parte técnica participaron Carlos Zavala, encargado del sonido; Eduardo López Rojas, Charly y Manuel Laisiquilla, de diapositivas, y Pilar Urreta, Graciela Henríquez, Marcela Aguilar, Loyda Pérez, Gregorio Díaz y Evelyn Groesch, asistentes de coordinación.

El 8 de julio de 1978 el INBA, la UNAM y el DDF rindieron un homenaje a la bailarina y maestra recientemente fallecida Rosa Bracho, en el Teatro del Bosque. Se presentaron las obras *Duelo* de Elena Sustaeta (m. Revueltas); *Estudio número 1*. *Danza para un muchacho muerto* del BNM (c. Guillermina Bravo, m. Bach); *Danza para mujeres*

[993] "*El carro de Osiris*. Presentarán un novedoso espectáculo de música y danza, en Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 29 de junio de 1978.

del Taller Coreográfico de la UNAM (c. Gloria Contreras, m. Jean Baptiste-Pergolesi, diseños Mario Correa), y el tercer acto de *Coppélia* con la CND.[994]

Dionisia Urtubées escribió sobre esa función que fue promovida por Felipe Segura y que hubo numerosas fallas técnicas, ausencia de público y gran desorganización. *Duelo* era un bello solo de Sustaeta, pero la bailarina no había dominado "del todo los movimientos". En cambio, Miguel Ángel Añorve destacó en *Danza para un muchacho muerto*, obra a la cual en cada función le daba más vida. *Coppélia* contó con la participación de Jacqueline Fuller y Francisco Araiza en los papeles protagónicos; mientras ella era una gran bailarina, a él le hacía falta mayor control técnico, además de que tenía "sobreactuación de gestos y ademanes bastante molestos".[995]

En septiembre de 1978 se presentó un joven grupo llamado Taller Experimental de Expresión Artística El Quinto Espacio, con coreografías de Patricia Haydée y Angélica Santibáñez. Actuaron los días 12 y 26 en la Galería Gandhi con *El cuervo*, basada en el poema de Edgar Allan Poe (c. Patricia Haydée, m. Alan Parsons).[996]

Una coreógrafa independiente que presentó sus trabajos en 1977 y 1980 fue la francoargentina Sara Pardo, quien había colaborado en la enseñanza y difusión de la danza en ciudades como Xalapa y Puebla, además de montar innovadores espectáculos junto con el arquitecto Eduardo Terrazas. En 1977, siguiendo con esa línea de trabajo, Pardo presentó su obra *Mobile* en el Teatro de los Campos Elíseos durante el Festival de Otoño de París; como representante de México, actuó junto a grupos de Holanda, Polonia, Corea, India, Francia, Japón y Estados Unidos.

La obra había sido presentada tiempo atrás en Xalapa, en el Teatro del BFM y en la UAM-Xochimilco, con una coreografía de Pardo que integraba las esculturas de Terrazas, compuestas por gigantescos globos multicolores de vinyl transparente, y la música original de Manuel Enríquez. *Mobile* establecía "un libre juego en el tiempo y espacio, a partir de secuencias de movimiento, en intercambio visual constante" con las esculturas; los bailarines que actuaron en París fueron Daria Ellies, Diane Gaddy, Roberto Sánchez (los

[994] Programa de mano de Homenaje a Rosa Bracho, Teatro del Bosque, México, 8 de julio de 1978.
[995] Dionisia Urtubées, "Homenaje a Rosa Bracho", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, 13 de julio de 1978.
[996] Luis Bruno Ruiz, "Interés de jóvenes por formar nuevas compañías de ballet y teatro", en *Excélsior*, México, 13 de octubre de 1978, pp. 1-B y 4-B.

tres de la CND), Esperanza Gómez, Lynn Tillet e Isaac Vargas; asistencia técnica y coordinación de Tomás Ceballos; iluminación de Miguel Marcland.

Pardo declaró que en París *Mobile* fue aceptado por el público y la crítica, y que *Le Monde* lo calificó como "un juego de líneas y esferas, bello plásticamente; variación original sobre el tema eterno recomenzar, y espejismos del espacio que se diluyen en un tiempo sin vibración".[997]

En abril de 1980 se celebró el II Foro Internacional de Música Nueva, organizado por el CENIDIM; como un año antes, cuando participaron el Forion Ensamble y Graciela Henríquez, el foro elegido fue el Museo de Arte Moderno. Ahí se presentó la versión coreográfica de Sara Pardo a la música de Patrick Marcland, John Cage y Beatriz Ferreyra. En esa ocasión, Patricia Cardona escribió que la creadora tenía "refinadas bases técnicas y estilísticas, afines a una concepción europea del lenguaje corporal". Para Cardona, Pardo era una coreógrafa "casi contemplativa" que dibujaba "suaves desplazamientos como ondulaciones de energía que no tienen ni principio ni fin y en los que la continuidad, el perfil circular y aéreo que proyectan los movimientos, se antoja como actitud racional y meditativa" de su creadora.

En cuanto a su versión coreográfica de la música de Cage, Pardo había logrado conjugar ambos lenguajes y convertir en sinónimos el silencio y la quietud. En las versiones coreográficas de la música de Marcland y Ferreyra habían participado Marcela Aguilar, Lyn Tillet, Antonio Rivera y Alejandro Schwartz, quienes se desplazaban y relacionaban "en esa continuidad sin clímax que maneja Sara Pardo, en espacios delimitados únicamente por la estructura del edificio, y que en nuestro medio, esa es siempre una novedad que reanima el interés del espectador por la danza".[998]

En septiembre de 1979 se difundió el trabajo de videodanza que efectuaba Pola Weiss en México. Ésta definía su trabajo de *arte-performance* como "la participación activa del camarógrafo durante la realización de videos"; no utilizaba tripié y alcanzaba "un ritmo más ágil" de la imagen. Para Weiss no se trataba de "un invento", sino que "por medio de la danza se define „mi visión" del tratamiento de la imagen móvil, recurso que también interviene en la realización „pasiva" de videos". Patricia Cardona informó de que

[997] Eduardo Camacho, "Existe un gran interés en París por la danza mexicana: Sara Pardo", en *Excélsior*, México, 31 de diciembre de 1977.
[998] Patricia Cardona, "Danza en el Foro de Música Nueva", en *Unomásuno*, México, 24 de abril de 1980.

Weiss había presentado su videodanza en el embarcadero de Xochimilco frente a un público "espantado", y había bailado con concheros en los atrios de varias iglesias.[999] Angelina Camargo afirmó que Weiss bailaba con su cámara y al mismo tiempo captaba las imágenes que la rodeaban; en el video que se proyectaba en un monitor aparecían el público y la escenografía teatral o el espacio abierto donde se actuaba.[1000]

En abril y mayo de 1980 se presentó en México Hugo Romero, bailarín y coreógrafo mexicano, cuya formación y propuesta se había gestado en el exterior, aunque se consideraba alumno de Guillermina Bravo, porque en la década de los sesenta fue integrante del BNM.[1001] Desde hacía 17 años radicaba en Canadá, tiempo en que había creado varias obras que ganaron reconocimiento internacional, como *Las voces del silencio* (1967), *Poema de la tierra* y *Canticum Canticorum*; en 1975 había recibido el Premio del Festival de Cannes.[1002] Declaró que salió de México debido a que la danza en el país seguía un academismo que impedía el desarrollo de los bailarines jóvenes.[1003]

En 1980 estaba sólo de vacaciones en México, pero al conocer el Espacio Escultórico del Centro Cultural Universitario de la UNAM, tuvo la idea de crear una obra para ese lugar, que consideró idóneo para música, teatro y danza, y lo inauguró como foro para ésta. Eso fue posible gracias al apoyo de Zurya MacGregor y Aura Pedroche, encargadas de la coordinación del Espacio; según Romero, su espectáculo "sacudiría" a muchos coreógrafos mexicanos.[1004] Para él, la danza en el país se concebía "encajonada entre cuatro paredes y con un frente"; el Espacio ofrecía la posibilidad de darle otra dimensión y de crear una danza "más libre, más espacial, más actual".[1005]

El 20 y 27 de abril y 4 y 11 de mayo, ante un numeroso público y patrocinado por el Departamento de Danza de la UNAM, Romero presentó su espectáculo multidisciplinario *Entre la imagen y la palabra; el tiempo, el espacio y el silencio* en el Espacio Escultórico, utilizando música de Michel Longtin, Pascal Languirand y Serge Garand; poema de Paul

---

999 Patricia Cardona, "La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss; expondrá en el Centro George Pompidou", en *Unomásuno*, México, 20 de septiembre de 1979.

1000 Angelina Camargo B., "Pola Weiss presentará sus trabajos de video-danza en el Centro Pompidou", en *Excélsior*, México, 12 de septiembre de 1979.

1001 "Hugo Romero escenificará hoy la obra *Música y danza de nuestro tiempo*", en *Excélsior*, México, 5 de mayo de 1980.

1002 "Hugo Romero actuará en el Espacio Escultórico de CU", en *Excélsior*, México, 17 de abril de 1980.

1003 "En 17 años la danza mexicana no ha evolucionado, expresó Hugo Romero", en *Unomásuno*, México, 20 de abril de 1980.

1004 "Hugo Romero escenificará hoy la obra *Música y danza de nuestro tiempo*", *op.cit*.

1005 "En 17 años la danza mexicana no ha evolucionado, expresó Hugo Romero", *op. cit*.

Eluard; esculturas de Alexander Calder; un domo diseñado por el científico alemán B. F. Muller, y sin vestuario. Según declaró, esa obra multidisciplinaria estaba inspirada "en la necesidad de expresar mis visiones del mundo contemporáneo, usando el gesto actual a través de secuencias y de formas en constante movimiento".[1006]

Romero recibió críticas muy positivas, donde se afirmaba que logró una "brillantísima interpretación" y demostró su calidad como creador.[1007] Según Patricia Cardona, Romero bailó "entre inmensos globos de plástico, láminas transparentes y hielo seco, que junto con la danza rindieron tributo a la naturaleza „cósmica‟" del Espacio, además de haber llamado la atención al espectador sobre la "riqueza plástica" de ese foro. La danza había "animado" las esculturas móviles, siguiendo una tradición alemana de principios de siglo, que en Estados Unidos tenía su representante en Alwin Nikolais, y que en México había abordado Sara Pardo. Romero mantuvo el interés del público, dijo Cardona, gracias a la selección musical "extraña" que utilizó y a "la conjunción de elementos escultóricos con el movimiento del bailarín y el que éste provoca en las piezas".[1008]

A los pocos meses de estas funciones, en agosto de 1980, Hugo Romero recibió el premio Praga de Oro a la mejor coreografía en el XVII Festival de Danza Internacional de Checoslovaquia, con su obra *El pájaro de fuego* (m. Stravinsky), representando al Teatro de Danza Contemporánea de Montreal. En esa ocasión declaró que los espectáculos dancísticos en México "me dan tristeza" porque los bailarines carecían de sinceridad; "falta que se paren en el foro como seres humanos a comunicar su amor, sus pasiones y sus angustias".[1009]

Ese mismo año, en marzo, el mexicano Gilberto Agustín Ruiz Lang había obtenido otro premio internacional, el segundo lugar en el XII Concurso Internacional de Coreografía celebrado en Bagnolet, Francia, donde participaron doce países. Su obra,

[1006] "Hugo Romero escenificará hoy la obra *Música y danza de nuestro tiempo*", *op.cit*.
[1007] "Hugo Romero, en el Centro Escultórico", en *Excélsior*, México, 22 de abril de 1980, pp. 9-B y 10-B.
[1008] Patricia Cardona, "Éxito de Hugo Romero en el Espacio Escultórico de CU", en *Unomásuno*, México, 6 de mayo de 1980.
[1009] Adriana Malvido, "El Premio Praga de Oro, al coreógrafo y bailarín mexicano Hugo Romero", en *Unomásuno*, México, 12 de agosto de 1980.

*Pasacaglia* (m. Haendel), fue ejecutada por el Ballet Contemporáneo de Barcelona y el estilo que en ella mostró el creador "recordaba" el de Paul Taylor, según las crónicas.[1010]

En 1980 nació Danza Contemporánea Universitaria, dirigido por Raquel Vázquez, como compañía profesional del Seminario de Danza Contemporánea de la UNAM. Éste fue hasta entonces la escuela del BNM, que contaba entre sus maestros a Guillermo Arciniega, Jaime Blanc, Victoria Camero, Maclovia Carrión, Federico Castro, Néstor Galván, Jane Haw, Higinio Hernández, Jorge Ortiz, Antonia Quiroz y Yolanda Ruiz. Tanto el Seminario como el grupo Danza Contemporánea Universitaria conservaron el patrocinio de la UNAM[1011] y el mismo local que tuvo el primero cuando fue parte del BNM, en el edificio de la Calle del 57. En los años siguientes el nuevo grupo contribuyó a la formación de bailarines, maestros y coreógrafos, y difundió obras de su directora y otros coreógrafos.

También en 1980 Sonia Castañeda fundó el Grupo de Danza Génesis, formado por bailarines profesionales, semiprofesionales y estudiantes de su escuela Anna Pavlova, cuya base de entrenamiento era la danza clásica, pero su propuesta coreográfica era contemporánea.[1012]

Muchos más fueron los grupos que se crearon al principiar la década de los ochenta; algunos permanecieron trabajando por algunos años, otros desaparecieron casi de inmediato y otros más dieron pie a la formación de nuevas compañías, que les dieron posibilidad de desarrollo a numerosos artistas.

## 5. Solistas: mujeres contra la técnica y por la expresión

De 1977 a 1980 hubo tres importantes solistas de danza contemporánea que se presentaron en los foros de la ciudad de México y algunos de la República; eran dos mexicanas y una argentina interesadas en una danza nacida de sus preocupaciones fundamentales y que reivindicaban la expresión sobre la técnica y el virtuosismo. Rompían con la costumbre de presentar grupos, lo que les implicó algunos obstáculos, como la falta de tradición (que ellas forjarían) y la mayor dificultad para que las instituciones programaran sus funciones.

[1010] "El mexicano Gilberto Agustín premiado en coreografía en París", en *Excélsior*, México, 11 de marzo de 1980.
[1011] Currículum de Raquel Vázquez, CENIDI Danza, INBA, México.
[1012] Expediente de Génesis, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

Athenea Baker era una bailarina mexicana formada dentro de la danza clásica y contemporánea y el teatro. Durante diez años había estudiado ballet con Nina Shestakova; danza moderna con John Fealy y Antonia Torres; actuación con Ignacio Retes, José Luis Ibáñez y Juan Carlos Oviedo; además de Douglas Donn, en París, y Graciela Martínez, en Amsterdam. Principalmente era discípula de Waldeen, con quien estudió coreografía; gracias a ella se comprometió con una danza contemporánea que se nutriera de las raíces de la cultura mexicana, y con ella compartió sus ideas feministas.

En 1974 Baker abrió el programa *Danza comunicativa* con el objetivo de "eliminar todo movimiento superfluo en la danza y dejando sólo lo necesario para expresar una emoción o idea". Siguiendo esos principios al año siguiente se presentó con éxito en foros de Londres, París y Amsterdam. En Holanda actuó con la arpista de ese país Mirte Berkbemer, en una de sus coreografías, *Diálogo entre un cuerpo y un arpa*. Sobre ésta Amerfoort Currant afirmó que Baker había "hechizado a los asistentes al Festival de la Mujer. Es la transferencia de emociones por medio del movimiento lo que hace la artista. [...] De pronto es fascinante ver cómo el ritmo toma posesión de Athenea por unos momentos, después de lo cual ella sigue de nuevo su propio ritmo interno". También alcanzó triunfos empleando música de Carlos Chávez en el Oval House Theatre en Londres y en el Teatro de la UNESCO y Salle Rossini en París.[1013]

En México, entre otras apariciones públicas, Athenea Baker se presentó en octubre de 1977 en la Casa de la Cultura de la delegación Benito Juárez, ante un escaso público. Según López Ortega, esto se debió a que era poco conocida y entendida la "danza expresionista" que por "primera vez en México" había presentado "la guapa actriz y bailarina Athenea Baker", y a la falta de difusión. El cronista explicó que, a pesar de la alta calidad de su espectáculo, debía reconocerse que estaba dirigido "a élites, puesto que solamente personas con una alta sensibilidad desarrollada a través del gusto por el arte podrían entender o recibir el mensaje visual que comunica la artista". Su descripción de *Tocata* (m. Carlos Chávez) es un ejemplo del impacto en el público, pues era

[1013] Luis Bruno Ruiz, "La danza debe fluir desde el interior", en *Excélsior*, México, 27 de noviembre de 1977, pp. 17-B y 26-B, y Luis Bruno Ruiz, "Los coreógrafos mexicanos deben buscar lo auténtico para crear: Athenea Baker", en *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1979, pp. 1-B y 5-B.

un tipo de danza diferente, sin reglas fijas o movimientos puramente académicos. Athenea comienza por dar la impresión de un ser viviente en medio de lo alto (¿el universo? ¿la nada?) y comienza a tomar vida; sus movimientos van de la dulzura de un beso a la violencia de los dolores del parto. Sus gesticulaciones complementan el cuadro que va de lo simplemente bonito a lo patético. Podría decirse que la artista saca de su "yo" interno toda una gama de emociones y sensaciones que son (una vez sensibilizado el público) fácilmente entendibles. Es como si vomitara todo lo que cada uno de nosotros tenemos guardado dentro, desde el deseo hasta la desesperación, pasando por el gozo y el miedo.[1014]

Baker se presentó de nuevo el 27 de noviembre y 4 y 11 de diciembre del mismo año en la Casa del Lago de la UNAM, con sus obras *Tocata*, *Poema de Neruda*, *Poema náhuatl* (poema erótico que la coreógrafa recitaba en voz alta en el momento de ejecutarlo) y una improvisación. Luis Bruno Ruiz afirmó que el estilo de Baker era "un expresionismo que tiene el acento propio de lo contemporáneo" y que creaba a partir de una visión crítica de la danza de su tiempo, considerando que debía "fluir del ser interno hacia el externo". Para ella, la danza de esos momentos en el mundo era "superficial", porque enfatizaba la técnica y no le daba cabida a "las voces de lo interno"; opinaba que "en el positivo espectáculo debe resaltar el individuo con sus propios pensamientos, especialmente en el caso del coreógrafo, respetando la participación propia del intérprete". Eso, sostenía Baker, lo lograba la "escuela mexicana" de Waldeen, que llevaba a cada estudiante a descubrir "su propio tipo de movimiento, estimulando la creatividad de cada persona".[1015]

Retomando los conceptos de Waldeen, Athenea Baker declaró que los coreógrafos del país debían encontrar una técnica "muy nuestra, tomando el cuerpo, la psicología, el ambiente en que vive el propio mexicano", y abandonar los postulados extranjeros como los de la escuela Graham, que aunque era "muy bella", sólo debía utilizarse como base para llegar a "nuestro espíritu". Según Baker, el deber de los artistas nacionales era "la búsqueda de lo auténtico de México", ruta seguida por la danza moderna nacionalista, pero que quedó trunca; era momento de "volver a meditar" y trabajar sobre "nuestra nacionalidad artística".[1016]

---

[1014] López Ortega, "La danza expresionista, no tiene aficionados", en *Novedades*, México, 19 de octubre de 1977, p. 5-E.
[1015] Athenea Baker en Luis Bruno Ruiz, "La danza debe fluir desde el interior", *op. cit*.
[1016] Athenea Baker en Luis Bruno Ruiz, "Los coreógrafos mexicanos deben buscar lo auténtico para crear: Athenea Baker", *op. cit*.

En noviembre de 1979 Athenea Baker actuó en una temporada de danza de la UNAM, con funciones en diversas facultades, como Contaduría y Filosofía.[1017] En marzo de 1980 "la notable bailarina y coreógrafa" participó en una conferencia ilustrada dictada por Waldeen en el Palacio de Minería, donde presentó *Ixchel, diosa maya de la luna* (m. Revueltas), *Danza del silencio* y *Plegaria por una mujer* (m. Mario Kuri, poesía Rosario Castellanos, voz Silvia Mariscal), todas de Baker.[1018]

En abril de 1980 ésta se presentó en el Museo del Chopo; antes de su función aclaró que todas sus obras eran experimentales, "porque creo que lo experimental siempre es un estado de búsqueda de nuevas formas de movimiento en la danza. Las obras que mantienen formas inmutables detienen el progreso del arte"; las llamó "obras disecadas". En esa ocasión, Baker bailó *Erótico náhuatl*; *Ixchel*, donde se transformaba en "luz al ritmo de un oleaje sonoro"; *Tocata*, donde se adueñaba "con todo su cuerpo del espacio y el tiempo"; *Plegaria por una mujer*, dedicada a la mujer vencida y oprimida, y *La muerta*, en la que aparecía "la mujer triunfante".[1019]

En mayo de 1980 la coreógrafa echó a andar la Casa de Cihualcóatl, foro cultural establecido en Cuernavaca, donde el día 16 bailó su obra *Expresión y movimiento*, junto con la presentación de una obra de teatro infantil con el grupo Marionetas de la Esquina y la conferencia sobre la situación de la mujer a cargo de la socióloga y escritora italiana Franca Basiglia.[1020]

Otra de las solistas importantes en el periodo fue la bailarina y coreógrafa argentina Mirta Blostein, llegada a México en 1977. Estudió danza moderna con María Fux, en cuyo Grupo de Cámara ingresó como bailarina y maestra, y con Lia Labaronne, Graciela Luciani, Ana Itelman y Renato Schottelius; además de danza clásica con Roberto Giachero, Amalia Lozano, Ilse Widman, Héctor Lusseau y Amalia Allende. Entre otras obras, en 1968 presentó en su país el espectáculo *De cómo el hombre…* (en coautoría con Acri Coll, m. Bacahona, Falla, Praetorius, Barberis, Flanklin, Piaf, Schiffin, Sunkel, Schostakovitch y Tchaikovski, textos Pablo Neruda); dos años después estrenó *Sensaciones Op. 2* (m.

---

[1017] Eduardo Camacho, "El Ballet Independiente, Forion Ensamble, Athenea Baker y Pilar Rioja, en la UNAM", *op. cit.*
[1018] Luis Bruno Ruiz, "La maestra Waldeen habló sobre la danza en el mundo", en *Excélsior*, México, 14 de marzo de 1980.
[1019] "Todas las coreografías de Athenea Baker son experimentales", en *Excélsior*, México, 23 de abril de 1980, pp. 1-B y 4-B.
[1020] "Athenea Baker en la Casa de la Cultura de Cuernavaca", en *Excélsior*, México, 25 de mayo de 1980.

*collage* Barberis); en 1973 creó *Teniente Kije* (m. Prokofiev) y *Jugando a…* (m. *collage* Barberis), y en 1975 recibió el premio a la mejor intérprete del Centro de Investigación y Experimentación de la Danza. Llevó a cabo una investigación pedagógica que se puso en práctica en el Taller de Arte Infantil La Rayuela; en 1976 se vio obligada a salir de su país huyendo de la dictadura militar y se estableció en Lima, Perú, en donde se integró al Ballet de San Marcos como bailarina y coreógrafa.[1021] Más tarde llegó a México.

El programa de danza contemporánea que Blostein presentó como solista en la Casa del Lago en diciembre de 1977 incluyó *De lejos se siente* (m. recopilación de Leda Valladares); *Uno más uno* (m. Gershwin y Hellerman-Minkoff); *Tangos* (m. Troilo y Grela); *Dolor* (m. Tchaikovski y J. Torres, poemas E. Jebeleun y Torres); *Había una vez...* (m. Bach, vest. H. Lagomarsino), y *Guajira cósmica* (m. Los Jaivas), todas de su autoría y con diapositivas de Olag Hernández y Eduardo Guzmán.[1022]

Como había afirmado Luis Bruno Ruiz sobre la danza de Athenea Baker, la de Blostein también recordaba al expresionismo, pero Patricia Cardona apuntó que al alemán, extendido en Argentina en los años cuarenta y cincuenta, a pesar de que la coreógrafa nunca lo conoció: la suya no era una técnica ni un estilo, sino “una forma personal, íntima de abordar el movimiento”. Por su parte, Blostein explicó a Cardona que su entrenamiento dancístico respondía a las necesidades específicas de su expresión y que no recurría a una técnica en especial; sostuvo que sus obras tenían relación con los ejercicios de Stanislavski, “enfocados hacia la motivación de un estado de ánimo específico, que para transformarlo tienes que particularizar cada una de tus sensaciones”.

De manera muy similar a Baker, Blostein dijo que en la danza en general estaba ausente la “verdad” en el movimiento, pues los bailarines aprendían las coreografías “de afuera hacia dentro”; para ella, el gesto debía surgir “desde las entrañas, y en la medida en que es interno, tiene verdad y tiene expresión”.[1023]

En abril de 1978 Blostein regresó a la Casa del Lago con las mismas obras de cuatro meses atrás, más los estrenos *Monólogo* (m. Astor Piazzola) y *Canciones* (m. Nueva

---

[1021] Programa de mano de Mirta Blostein. Danza Contemporánea, 20 aniversario de la Casa del Lago, Difusión Cultural UNAM, México, 15, 16, 22 y 23 de abril de 1978.
[1022] Folleto, Casa del Lago presenta Mirta Blostein, Danza contemporánea, Sala principal, UNAM Difusión Cultural 1977.
[1023] Mirta Blostein en Patricia Cardona, “La danza debe nacer de las entrañas: Mirta Blostein, bailarina argentina”, en *Unomásuno*, México, 16 de diciembre de 1977.

Trova),[1024] repertorio que también presentó en el Foro Cultural Coyoacanense, el Teatro del BFM y las ENEP de la UNAM.[1025]

En febrero de 1979 Blostein tuvo otra temporada, de dos fines de semana (días 10, 11, 17 y 18) en la Casa del Lago, donde presentó el espectáculo *Caminos*, que exploraba sobre diferentes materiales musicales y estaba compuesto por *Summertime* y *Los negocios marchan como de costumbre* (ambos m. blues); *Bandoneón* (m. Piazzola); *Burunda* (m. africana); *Historiando* (m. Grupo Saloma y Nacimiento), *Dolor* y *Canciones*.

Luis Bruno Ruiz opinó que la creadora exponía en su danza "plena de autenticidad, la manera perfecta del sentir de Latinoamérica". Blostein declaró a ese cronista que podía considerarse como danza todo aquello que se quisiera expresar mediante el cuerpo y que era un medio eficaz que podría utilizarse en la educación. anhelaba que esa forma artística se difundiera como las canciones, "que se danzara en las calles y en los patios de las escuelas con la misma espontaneidad como se canta". En cuanto a la técnica que ella misma había elaborado, dijo que era "una asimilación de todas las técnicas, porque yo creo que cada persona tiene las posibilidades de tener su „manera propia‟ de exponer sus ideas. El estilo es la persona". No pretendía copiar, sino que luchaba por que su danza saliera de su interioridad y fuera "la propia imagen de mi espíritu"; sin embargo, en sus obras tocaba "la problemática del hombre actual que se hunde en la sociedad de consumo, del materialismo absoluto".[1026]

En otra entrevista, Blostein dijo a José Enrique Gorlero que la danza debía "mancharse cada vez más con el mundo que nos rodea", y habló de su intención de incursionar en todos los géneros musicales. Explicó que según los contenidos de las obras, existían dos corrientes en la danza contemporánea: los que intelectualizaban su trabajo hasta convertirlo en "hermético e inaccesible al público común e inclusive profesional", y los que pretendían romper con lo tradicional "e intentan una especie de revolución en la danza con un fuerte contenido, pero desgraciadamente descuidan el lenguaje del movimiento y caen en convencionalismos coreográficos y estereotipos". Aunque no criticó ninguna de las dos posiciones, le preocupaba que en general se trabajara el movimiento de

[1024] Programa de mano de Mirta Blostein. Danza Contemporánea, 20 aniversario de la Casa del Lago, Difusión Cultural UNAM, México, 15, 16, 22 y 23 de abril de 1978.
[1025] Currículum de Mirta Blostein, CENIDI Danza, INBA, México.
[1026] Luis Bruno Ruiz, "El cuerpo, como medio de expresión", en *Excélsior*, México, 20 de enero de 1979, pp. 1-B y 3-B.

manera superficial; "siento que mientras no llegue a nutrir hasta las fibras más profundas de éste, por más contenido que tenga la obra, su forma no cambia". Debido a eso, afirmó Blostein, tenía la necesidad de buscar nuevos caminos, como crear a partir de la música de diversas culturas.

De nuevo el cronista se mostró interesado en conocer la técnica que seguía la bailarina; ella respondió que lo fundamental no era la técnica sino la inteligencia del bailarín y que pudiera "cuestionar, cuestionarse y modificar su realidad" para evitar estancarse "en un punto, llámese Graham, Nikolais o lo que quiera". La coreógrafa había decidido seguir su camino sola "para investigar el lenguaje del movimiento, su capacidad expresiva, su proyección a través de sensaciones concretas". [1027]

Mirta Blostein llevó su programa *Caminos* a los cinco planteles de las ENEP de la UNAM, con diez funciones en julio de 1979;[1028] para concluir el año, se presentó en el Teatro de la Paz y en el Teatro del Estado en Xalapa. Además de su trabajo como bailarina, impartía clases de expresión corporal en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA y en el CESUCO; esa especialidad era casi nueva en el país, había llegado gracias a varios argentinos que se establecieron en México, como era el caso de Blostein.

En marzo de 1980 actuó en varios planteles del CCH de la UNAM, interesada en dialogar con los jóvenes,[1029] además del Teatro de la Danza, donde estrenó *Búsqueda I* (m. Beethoven, The Beatles, indígena y Rossini) y el Teatro Flores Magón. En junio viajó a Cuba, para actuar como bailarina invitada del grupo Danza Nacional de Cuba; hizo giras por Cienfuegos y Santiago de Cuba (con su espectáculo *Caminos*), y en La Habana se presentó el día 8 con otro programa, también de su autoría (incluidas *La Cachila*, *Los mareados*, *Bandoneón* y *Búsqueda I*). Éste fue calificado por Nati González Freire como una "delicia", debido a la "intencionada ligereza, el espíritu burlón que lo anima, sin embargo, su dramatismo y verificación del tiempo que vivimos, la expresividad que logra con el mínimo de recursos, y, en especial, la efectividad de su intérprete y creadora". La cubana calificó a Blostein como bailarina de "rica versatilidad, rítmica y veloz, con

---

[1027] José Enrique Gorlero, "Mirta Blostein: la danza debe mancharse cada vez más con el mundo que nos rodea", en *El Día*, 1979, cit. en Currículum de Mirta Blostein, CENIDI Danza, INBA, México.

[1028] "Recital de danza de Mirta Blostein para escuelas ENEP", en *Unomásuno*, México, 18 de julio de 1979, p. 20.

[1029] "Danza de Mirta Blostein, hoy, del *blues* al *bandoneón* de Piazzola", en *Unomásuno*, México, 10 de febrero de 1979.

admirable capacidad para pasar de lo solemne a lo gracioso", poseedora de "una técnica de virtuosa y domina su lenguaje al antojo". Como coreógrafa sabía "diseñar con gracia, encontrar en la mayoría de las ocasiones el movimiento que busca, crear el discurso danzario que corresponda al sentimiento dramático o a la frase grotesca". Por esas razones, González opinó que Blostein era "una artista que anda por caminos novedosos buscando y encontrando la danza moderna y popular que corresponde a la actualidad del hombre explotado". En la función que la argentina dio sola participaron los bailarines Perla Rodríguez y Miguel Iglesias, a quienes montó algunas de sus obras, que "de esa manera quedaban estrenadas por el conjunto cubano".[1030]

Otra solista que trabajó a finales de los años setenta fue la mexicana Griselle Lezama, quien en diciembre de 1978 actuó en algunos conciertos del grupo de jazz 3.1416 de Juan José Calatayud, en la Carpa Geodésica. Poco después se presentó sola en el Foro Cultural El Ágora, con sus obras *Los errantes*; *Un rostro sin nombre se llama soledad, amargura*; *Olvidada entre los muertos*, dedicada a mujeres con hijos muertos o desaparecidos en la lucha por la libertad de los pueblos (m. Francisco Savín), y *Un apretado y doloroso puño*. Esta última, sin música, estaba basada en un poema del salvadoreño Jorge Campos, en torno de la toma de conciencia del explotado, quien luchaba para alcanzar la liberación por medio de la muerte.

Lezama había estudiado danza clásica con Laura Urdapilleta, Felipe Segura, Gloria Contreras y Nelsy Dambre, y contemporánea, con Waldeen, entre otros maestros; fue bailarina del Taller Coreográfico de la Universidad en 1971. Como solista bailó frente a diplomáticos y delegados de países socialistas, como la URSS y Cuba, además de Palestina y Puerto Rico, y ante más de 500 obreras y dirigentes de movimientos sindicales de Estados Unidos. Para ella la técnica no era importante, sino "el contenido humano y social del tipo de danza que yo ejecuto. Por medio de ella quiero comunicar mis vivencias y mi posición crítica ante el mundo".[1031]

En enero de 1979 Lezama regresó a la Carpa Geodésica, con su obra *Danza geométrica*;[1032] en marzo bailó en la Universidad Obrera;[1033] en junio viajó a Sinaloa a dar

[1030] Nati González Freire, "Mirta Blostein", en *Revista Bohemia*, La Habana, junio de 1980, p. 27.
[1031] Eduardo Camacho, "Griselle Lezama y su danza, expresión de la miseria y opresión del ser humano", en *Excélsior*, México, 21 de diciembre de 1978, pp. 1 y 12.
[1032] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 26 de enero de 1979.
[1033] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 31 de marzo de 1979.

funciones e impartir un curso de danza en la Casa de la Cultura y la Universidad estatal, en Culiacán,[1034] y en agosto de nuevo actuó en el foro cultural El Ágora.[1035]

El 28 de febrero de 1980 Lezama dio una función en el Foro Gandhi, con *Los errantes* (m. Pierre Henri), *Hipérbole equilátera*, basada en tradiciones musulmanas; *Un apretado y doloroso puño*, ahora con la frase del Che Guevara "No importa dónde nos sorprenda la muerte, siempre y cuando haya habido un oído receptivo" (m. Leonardo Velázquez, poema Jorge Campos), y *Olvidada entre los muertos*. En esa ocasión, Lezama declaró que no pretendía ser una bailarina que diera entretenimiento a los espectadores y exhibiera sus posibilidades técnicas, pues "para mí, la técnica es sólo un medio para llegar a un fin: el sentido humano para lograr una comunicación con el público".[1036]

A mediados del año Lezama dio funciones en la Facultad de Filosofía de la UNAM, donde ofreció dos programas de "danza de vanguardia"; el primero, con las obras *Errantes*; *Un apretado y doloroso puño* (ahora acompañada de la narración de Raymond Carroll y Timothy Nater en San Salvador); *Olvidada entre los muertos* (con poema de Vicente Huidobro) e *Hipérbole equilátera* (con música de Tomasso Vitali). El segundo programa era *Antítesis*, el cual incluía el estreno de *Estructuras, frecuencias, intervalos, intensidades* (m. André Boucourchlie); *Improvisaciones a escala cromática*; *Cannon* (m. Johann Pachelbel), y *Recuerdos de una mujer que nunca vivió* (m. Manuel M. Ponce).[1037]

Elena Sustaeta fue otra solista que actuó en los años setenta. Ex bailarina del Ballet Concierto de México, gradualmente modificó su trabajo pasando de la danza clásica a la contemporánea. En septiembre de 1977 presentó su Homenaje a Silvestre Revueltas en el Teatro Ocampo de Morelia, junto con la pianista Marta García Renart. El programa se compuso de *Seis bagatelas* (m. Leonardo Velázquez), *Aria para cuerda de sol vwv 1068* (m. Bach); *Dolor*. *Improvisación para voz, piano y tambor* (m. García Renart y Xavier Francis), y *Sensemayá* (m. Revueltas). Con ese homenaje, el mismo año Sustaeta y García Renart actuaron en el Auditorio de Bellas Artes de Querétaro, y en la ciudad de México, en el Instituto México Norteamericano de Relaciones Culturales, el Auditorio del Colegio

---

[1034] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 4 de junio de 1979.
[1035] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 29 de agosto de 1979.
[1036] Luis Bruno Ruiz, "Profundo sentido humano en la danza contemporánea de Griselle Lezama", en *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1980, pp. 1-B y 3-B.
[1037] "Actuará en Ciudad Universitaria la bailarina Griselle Lezama", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1980.

Americano y el Museo de la Ciudad;[1038] en julio de 1978 lo llevaron al Teatro del Seguro Social de Toluca.[1039]

El 7 y 14 de mayo de 1980 Elena Sustaeta, el pianista Héctor Rojas y el guitarrista Enrique Velasco presentaron *El ensayo es a las 8 pm* en el Polyforum Cultural Siqueiros,[1040] como parte de un ciclo de conciertos patrocinados por RTC, la sección 34 del Sindicato de la Secretaría de Gobernación y Difusión Cultural de la CFE. La bailarina pretendía "introducir una innovación en la forma de presentar un concierto", por lo que incorporó diálogos y actuación a sus coreografías.[1041]

Esa idea se desarrolló en el espectáculo *Música, danza y poesía*, que semanalmente fue presentado durante julio y agosto de 1980 en el Foro de la Juventud del Polyforum Siqueiros. Actuaban Elena Sustaeta, el pianista Héctor Rojas y la actriz María Luisa Castilla, bajo la dirección de Alfonso Rivas. Se interpretaba música de Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Manuel M. Ponce; poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, Efrén Rebolledo y Salvador Novo, y las coreografías fueron *Mazurka*, *Malgré Tout*, *Intermezzo 1* y *Romanza de amor*, además de los estrenos *Tango* (m. Albéniz), *Danza geométrica* (m. Revueltas) y *Sugestión diabólica* (m. Prokofiev), todas de Sustaeta.[1042]

## 6. Grupo Tropicanas, irreverente

En 1978 la coreógrafa Graciela Henríquez participó en un grupo más: la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana que dirigía Rossana Filomarino, con la que creó *Recuerdos de Juan Perdido*, cuyo fragmento *Oraciones* la convertiría en una impactante obra. Desde tiempo atrás, dentro de la escuela y el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, Henríquez conocía a Ismael Fernández, un antropólogo y bailarín de danza folclórica y urbana, con quien inició un trabajo en conjunto que rescataba la danza y música populares latinoamericanas, y que también desarrollaron en Xalapa.

[1038] Programa de mano de Homenaje a Silvestre Revueltas, Teatro Ocampo, Morelia, 3 de septiembre de 1977.
[1039] Programa de mano de Elena Sustaeta y Marta García Renart, *Imágenes*. *Danza y piano*, Teatro del Seguro Social, Toluca, 7 de julio de 1978.
[1040] Noemí Atamoros, "Programa musical en Homenaje al compositor y maestro Manuel M. Ponce", en *Excélsior*, México, 30 de abril de 1980.
[1041] "Música y danza en memoria del compositor Manuel M. Ponce", en *Novedades*, México, 5 de mayo de 1980.
[1042] "Segundo recital de música, danza y poesía", en *Excélsior*, México, 10 de julio de 1980.

Apoyada por Lin Durán para trabajar en las instalaciones del Centro Superior de Coreografía, Henríquez invitó a su vez a Fernández y otros bailarines afines a sus ideas, como Herminia Grootemboer y Gregorio Fritz. Después de varios meses surgió *Tropicana's Holiday*, compuesta por obras cortas de Henríquez y Fernández, estrenada en abril de 1980 en una función privada en el Teatro de la Danza. José Antonio Alcaraz opinó que el espectáculo era "atávico y sofisticado, rústico y artístico, ancestral y contemporáneo" y una "vivaz manifestación de auténtico teatro danzado",[1043] entre muchos otros elogios. Patricia Cardona escribió que la obra rompía con el "ideal *giselliano* en el que sólo „lo blanco, alto y esbelto" es lo bello", para mostrar un "realismo nuevo" retomando la "anécdota", "al bailarín callejero" y "lo obsceno como forma de arte".

Para Cardona, Henríquez, junto con Fernández, se revelaba en *Tropicana's* como

> la gran irreverente que rompe con acierto con cualquier patrón y regla fija, como la eterna emprendedora que ha llegado a declarar que la danza contemporánea, tal y como se trabaja en la mayor parte de los medios, resulta "agobiante, tan aburrida, tan predecible, y la más colonizada de todas las artes". Y al volverse tan "fina, abstracta, que ya era hora de regresar a una situación dramática concreta", Graciela Henríquez recurre a las imágenes que abundan en el continente latinoamericano, tanto arcaicas como burlonas, con escenas callejeras donde personajes populares actúan en absoluta naturalidad y donde no es nada raro ver a un policía fornicando con la sirvienta o a los bailarines perseguirse con velas encendidas para encenderse el trasero, y luego apagarlo con danzas "en las que las nalgas bailan" sin ninguna inhibición.
>
> A los coreógrafos se les antojó lo obsceno como también se les antojó acabar rezando. Oraciones antiguas como actuales son pronunciadas en escena, haciendo alusión directa a la culpa y al masoquismo que la iglesia católica manipuló desde siempre para "hacer del hombre la mayor piltrafa del universo". Entonces la voz establece un ritmo, acompañado de tambores y los bailarines se entregan a una ejecución que oscila entre la sublimación y el desbordamiento del erotismo religioso.
>
> Cuando la danza contemporánea rescata esencias, ya sea en forma depurada, filtrada –como puede verse en Merce Cunningham o en Guillermina Bravo– y de la naturalidad del hombre se hace un lenguaje significativo, que de inmediato se identifica con el espectador, se le puede llamar un arte popular. En ese sentido, Graciela toma la vía del nuevo realismo mágico y sorpresivo, para entablar un diálogo directo con el público, sobre todo porque es una necesidad personal elaborar ese realismo, al cual se le había temido anteriormente. Porque cuando Graciela trabajó la abstracción pura y utilizó la música electrónica, permanecía latente ese lenguaje gestual, sencillo y natural que hoy, en *Tropicana's Holiday* es una expresión abierta y elocuente. Un poco más apegado a la expresión folclórica en su

[1043] José Antonio Alcaraz en *Proceso*, México, abril de 1980, cit. en Anadel Lynton, "Graciela Henríquez", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, *op. cit*., p. 45.

matriz africano, Ismael Fernández utiliza también la espontaneidad como terreno artístico, el propio coreógrafo tiene, a su vez, una fuerte proyección escénica.[1044]

Debido a sus grandes innovaciones, así como al realismo al que se refirió Cardona, Lin Durán se negó a volver a presentarla, ya afuera del CESUCO, "espontáneamente" surgió el grupo Tropicanas, codirigido por los dos coreógrafos de la obra.

Según Henríquez, el grupo "era como una fiesta, tenía reglas distintas" a las demás compañías: el ambiente de trabajo era "gozoso y relajado", sus integrantes se entrenaban con bailes populares y música afrocaribeña, no utilizaban vestuario teatral, no tenían una figura "ideal" ni eran "bonitos". En palabras de la coreógrafa, era "como asumir una actitud democrática para la danza. Abrió perspectivas dentro de una danza moderna muy rígida, hacia un modo de bailar más pleno, sin tensión. Había creatividad, deseos, éramos activos, pero no ortodoxos".[1045]

El grupo fue contratado para actuar en varios foros, lo que lo mantuvo unido durante tres años, siempre dando créditos al CESUCO y al FONAPAS. En el Teatro del BFM el 8 de julio de 1980 participaron los bailarines Delia Animas, Óscar Becerra, Rosa María Barrones, Mabel Diana, Ismael Fernández, Bernardino Gómez, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Óscar Julián Pérez, Juan Carlos Torres y Evaristo Valverde, entre otros, quienes tomaron parte en la "fluida y vivaz manifestación de teatro danzado".[1046] El 20 y 22 de septiembre actuaron en el Ciclo de Danza del Teatro Ricardo Flores Magón, auspiciado por el FONAPAS y el Congreso del Trabajo.[1047] El 4 de noviembre de nuevo se presentaron en el Teatro del BFM con los bailarines Paloma Martínez, Amdeleli Yáber, Sandra Ponce, Claudia Salas y Marco Antonio San Martín, y el día 11 en el Teatro Alfonso Caso, cuando se aclaró que era un espectáculo "sólo para adultos", con Graciela Henríquez, Ismael Fernández, Bernardino Gómez, Sandra Ponce, Amdeleli Yáber, Óscar Becerra, Anadel Lynton, Olivia Díaz y Marco Antonio San Martín, y producción escénica de Henríquez y Fernández.

Las danzas que conformaban el espectáculo eran *Tropicana's Holiday*, *Chichamaya*, *Los porros* y *Las oraciones* (*El alcatraz*, *Oración a las siete potencias*

[1044] Patricia Cardona, "Con *Tropicana's Holiday* Gabriela Enríquez [*sic*] e Ismael Fernández abren la brecha de un realismo nuevo", en *Unomásuno*, México, 22 de abril de 1980.
[1045] Graciela Henríquez en Anadel Lynton, "Graciela Henríquez", *op. cit*., p. 46.
[1046] "Estrenarán mañana una coreografía de Graciela Henríquez", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1980.
[1047] "Ciclo de Danza", en *Excélsior*, México, 19 de septiembre de 1980.

*africanas*, *Oración a Nuestra Señora de Altagracia*, *Oración del alma*, *Oración a la Santa Rosa de Jericó*, *Oración de la puerta*, *Oración del justo juez negro* y *Oración a los doce santos*). La música que utilizaba era batucada, guajira, porros, cumbias y danzones de Brasil, Colombia, Venezuela, México y Perú.

Los fragmentos se recombinaban para cada función, buscando "la exaltación del gesto natural y el encuentro con los personajes de todos los días"; se afirmaba que "la realidad cotidiana es un detonador más potente para la creación que la abstracción ensimismada".[1048]

Henríquez dijo en 1996 que el espectáculo y el grupo Tropicanas fueron subestimados y que se consideró que podían caer en el "costumbrismo"; aunque a ella se le cerraron puertas por su audacia, ese espectáculo constituyó "un viaje sin retorno" que la imposibilitó para volver a la danza formal y abstracta.[1049]

En febrero de 1981 Tropicanas se presentó en el Teatro de la Ciudad con Óscar Becerra, Jorge Domínguez, Ismael Fernández, Gregorio Fritz, Bernardino Gómez, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Miguel Luna, Rosa Olivera, Óscar Julián Pérez, Sandra Ponce, Lidia Romero y Amdeleli Yáber, y recibió comentarios muy diversos. Para unos, era "un divertido espectáculo" y "la oxigenación más saludable que podía tener la danza en México";[1050] o "un magnífico grupo de danza contemporánea, con coreografías de gran imaginación" que permitían la inmediata identificación del espectador y tenían "toques rituales", de folclor urbano y de "recuperación de raíces tribales".[1051] Para otros, como Alberto Dallal, era una obra con fallidos "sketches"[1052] y "supuestos cuadros chuscos y serios" que no permitían saber

hasta qué punto se tomaron en serio la estructuración dancística de las piezas, o hasta qué punto recurrieron a cierta actitud "populista" para lograr algo nuevo, pero sin entrar en descripciones inútiles e irritantes podemos asegurar que si no es por la música no hubiéramos detectado los objetivos populares (nada creativos) del "festival". Salvo dos o tres experimentos interesantes (en un programa compuesto por 17 piececillas), como *La*

[1048] Programa de mano de *Tropicana's Holiday*, Teatro Alfonso Caso, FONAPAS, México, 11 de noviembre de 1980.
[1049] Graciela Henríquez en Anadel Lynton, "Graciela Henríquez", *op. cit*., p. 46.
[1050] "Tropicana‟s Holiday se presentó en el Teatro de la Ciudad", en *Novedades*, México, 18 de febrero de 1981.
[1051] "Se presentó un grupo de danza", en *Excélsior*, México, 18 de febrero de 1981.
[1052] Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit*., p. 203.

*naranjera* y alguna de las *Oraciones*, las coreografías consistieron en llevar al escenario los lugares comunes de los chistes malos en torno a las secretarias, los peleoneros, los vendedores, los turistas, los chulos, los homosexuales, etc. Es una "coreografía" de Henríquez que yo llamaría "de antología", *La que hace el aseo* es la mujer como objeto de degradación; voluntaria o involuntariamente la coreógrafa ha logrado expresar mediante movimientos obscenos una terrible agresión en contra de la mujer trabajadora.

Malo cuando cualquier tipo de folclor se hace urbano y cae en manos de diseñadores "cultos". Malo cuando una coreógrafa de talento rechaza su ámbito y se pone a hacer teatro: si bien cada *Oración* consigue atraer por momentos gracias a la plasticidad y su composición combinatoria, los textos están pésimamente dichos (los bailarines hacen lo que pueden) y los pocos instantes coreográficos se pierden en la falta de planteamientos dinámicos y en la falta, incluso, de movimientos. Casi todas las piezas, por otra parte, resultan obvias y mamonamente narrativas. Al verlas recuerda uno con rapidez que en la actualidad con mero costumbrismo se hace arte, ya que los protagonistas de ese costumbrismo superan, con creces, al supuesto "creador".[1053]

Así, el espectáculo-grupo marcó un cambio importante para la danza contemporánea en lo referente a su propuesta escénica, al elaborar nuevos temas y recursos teatrales, pero alejándose del "rigor académico" de la danza escénica.

### 7. Premio Nacional de la Danza: escaparate y estímulo a la nueva danza

En 1980 la Universidad Autónoma Metropolitana y el FONAPAS lanzaron una brillante iniciativa: convocaron a la comunidad dancística al Premio Nacional de la Danza (PND). Ambas instituciones interpretaron las necesidades del medio, que cada día se poblaba de más bailarines, coreógrafos y grupos en búsqueda de foros para mostrar sus propuestas artísticas.

La convocatoria, publicada en septiembre de 1980, estipulaba que cada grupo participante podía presentar cualquier número de coreografías inéditas; el tema y la duración de éstas eran libres, y la "técnica coreográfica" empleada debía ser contemporánea. El certamen se desarrollaría en el Teatro de la Danza los días 24 y 25 para la etapa de preselección, y el 26 para la final, en la que participarían cinco grupos elegidos. El premio consistiría en cien mil pesos para la mejor coreografía; lo otorgaría un jurado,[1054] conformado por Carlos Montemayor, director de Difusión Cultural de la UAM; Guillermo

[1053] Alberto Dallal, "Trío fallido: Tropicana"s Holiday. Costumbrismo sin arte", en *Excélsior*, México, 19 de febrero de 1981.

[1054] "Premio Nacional de la Danza, convocatoria", Dirección de Difusión Cultural de la UAM y FONAPAS, México, septiembre de 1980. Toda la información que aparece sobre este tema se encuentra en el expediente Premio Nacional de la Danza FONAPAS-UAM 1980, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

Arriaga, gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos del FONAPAS; Patricia Aulestia, de la misma Coordinación, y las maestras Ana Castillo y Waldeen.

Según Patricia Cardona, ante todo el PND promovió (y lo sigue haciendo) "una explosión demográfica de grupos" que nacieron para el concurso y éste les dio "la carta de ciudadanía dentro del país de las maravillas independientes".[1055] Así lo muestran los nombres de los más de veinte grupos participantes, que en su mayoría se constituyeron para entrar en el Premio o que lo utilizaron para alcanzar una mayor difusión.

El 24 de noviembre, de las 9:30 a las 21 horas (debido a la larga duración de las obras), se presentaron el Grupo BIDE con la coreografía *108 000 micras de viaje por el mundo* de Rossana Ahumada; Alfonso Ávila con *Raíces*; Mirta Blostein con el solo *Tres tangos y la yapa* (m. Tangos de Dicepolo); el Taller de Experimentación Movimiento-Espacio de la ENEP Acatlán UNAM, con *Mujer-aspectos* de Carmen Castro (m. Ignacio Cervantes y Conjunto Tangerine);[1056] Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano con *Con puñados de luz sonoros* de Valentina Castro y *Sin aliento* de Canuto García; el Grupo Ditirambo con *Con el ademán de una sombra* de Mara Checa (m. Armando Salas);[1057] Elsy Contreras y "Grupo" Nueva Danza en México con *Momentos* de Elsy Contreras (m. Leon Boellman);[1058] el Grupo Arsaedis con *Danzas sacras y profanas* de Cynthia Couttolenc (m. Debussy);[1059] el Grupo Classique con *Barroque and Blue* de Arcelia de la Peña (m. Claude Bolling);[1060] la Compañía de Danza Contemporánea de la UV con *Lugar común* e *Ícaro* de Rossana Filomarino;[1061] Danza Libre Universitaria con *Si al menos* (m. Mahler) de Cristina

[1055] Patricia Cardona, "Cristina Gallegos: Premio 1980", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., p. 77.

[1056] Grupo formado por los bailarines Nancy Cortés, José Ángel Cu, María Luisa Flores, Patricia Flores, Irene Hernández, Patricia Mapes, Martha Márquez, Georgina Martínez, Gabriela Rodríguez, Mónica Salgado, Juan José Sánchez, Jorge Sandoval, Claudia Toledo y Susana Villafuerte, todos estudiantes universitarios; Carmen Castro, directora; María Luisa Flores, encargada de relaciones públicas; Juan José Sánchez, de la iluminación, y José Ángel Cu, jefe de escena.

[1057] Grupo formado por las bailarinas Claudia Salas y Mara Checa.

[1058] Grupo formado por las bailarinas Elsy Contreras, Leticia Cosío, Patricia Aguilar y Silvia Angélica Cosío.

[1059] Grupo formado por las bailarinas Jacqueline Farina, Eva de Keijzer, Eugenia Sánchez y Cynthia Couttolenc; directora, Angelina Flores.

[1060] Grupo formado por las bailarinas Patricia Espinoza, Guadalupe García, Georgina Noble, Verónica Oviedo y Margarita Vargas.

[1061] Grupo formado por los bailarines Leticia Bravo, Ricardo Cuevas, Teresa Favela, María de los Ángeles González, Rocío López, Jorge Marcos Manuel, Martha Morales, Reynel Melgarejo, Ruth Noriega, Isandra Reyes, Rubén Vázquez, Eréndira Vega, Tonio Torres, Antonio Urbina y Beatriz Uribe; jefe de foro, Sergio Peregrina; dirección artística, Rossana Filomarino.

Gallegos, y el Taller de Experimentación de Danza Andamio con *Nómina de exclusas* de Arturo Garrido.[1062]

En la eliminatoria del 25 de noviembre, de las 13.30 a las 23 horas, los participantes fueron Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano con *Ente* de Enrique Guzmán (m. Candomble, Luciano Perrone, Musorgski y Cantos espirituales);[1063] el Grupo Lafontaine con *Variedad de show* de Bety Lafontaine;[1064] el Grupo Yyauhtli con *Paliativo, palidecer, palidez, pálida* de Irene Martínez (m. M. Alcalá y canto tradicional religioso);[1065] el Grupo La Estrofa que Danza con *Variedades I, II, III* de Paloma Martínez Ortega;[1066] el Taller de Danza Nuestra Expresión con *Retrato de familia* de Alma Mino (m. Manuel M. Ponce y Felipe Villanueva);[1067] el Ballet de Cámara de la Escuela Provincial de Mérida con *Presagios* de Víctor Salas;[1068] el Grupo Brazas con *Mari Parda* de Rocío Sagaón (m. Larry Bordem y Noemí Brickman, vest. y máscaras Sagaón);[1069] el Grupo Utopía con *Elegía a El Salvador* de Marco Antonio Silva, y el Seminario de Danza Contemporánea de la UNAM con *En el circo* de creación colectiva, con Raquel Vázquez como responsable.[1070]

---

[1062] El grupo surgió en 1980 para participar en el PND, constituido por Andrea Gabilondo, Arturo Garrido, Cecilia Lugo, Cristina Mendoza e Isabel Herrera. Inició su trabajo formal a partir de enero de 1981, estableciendo sus principios: "La nuestra, es una realidad saturada del mal llamado arte comercial que en vez de comprometernos a profundizar nuestra relación y comprensión de la misma, promueve cada vez más y peligrosamente el alejamiento y la enajenación. Por otra parte, la producción artística que viene de fuera es mal entendida, implementada y desarrollada tanto al interior de nuestros organismos culturales, como en lo que toca a la recepción de cada individuo en particular. El entendimiento de esto nos lleva a adaptar una actitud consciente y por tanto crítica frente a nuestro quehacer. Nos compromete a investigar y proponer nuevas líneas de desarrollo dentro del campo de la danza. Creemos que sólo la realidad con todos sus elementos tanto objetivos como subjetivos es la conciencia máxima que define y hace posible el desarrollo de un arte parrticular, por tanto universal, en un tiempo y espacio dados". En expediente del Taller de Danza Contemporánea Andamio, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

[1063] Grupo formado por los bailarines Valentina Castro, Margarita Franco, Canuto García, Bernardino Gómez, Enrique Guzmán, Arturo Espinoza y Benedico Rodríguez; iluminación de Miguel Luna Islas.

[1064] Grupo formado por los bailarines Tere Ceceña, Lourdes de la Isla, Gerardo Moreno, Ana María Zerecero y Sofía Zerecero.

[1065] Grupo formado por las bailarinas Chela Cervantes, Ruth Fastag, Irene Martínez y Alita Winburn.

[1066] Grupo formado por las bailarinas Martha Martínez Maldonado, Paloma Martínez Ortega, Patricia Palmann C. y Cecilia Carrera Andrade.

[1067] Grupo formado por los bailarines Aída Martínez, Susana Moreno, Juan Piedras, Gustavo Quezada, Beatriz Rivas, Enrique Vargas y Víctor Villagómez.

[1068] Víctor Salas, ex bailarín de la compañía oficial de ballet del INBA, desempeñaba una importante labor en su estado natal, Yucatán, que permitió el desarrollo de la danza en la entidad.

[1069] Grupo formado por las bailarinas Rocío Sagaón, Noemí Brickman, Larry Borden, Alan Durbecg, Regina Quintero, Djahel Vinaver y Yocasta Gallardo. Ésta fue la intérprete del solo *Mari Parda*.

[1070] Los integrantes del grupo eran los coreógrafos y bailarines Juan Manuel Díaz Medina, Verónica Gaxiola Cortés, Lorena Glinz, José Luis Hernández Tavarez, Magdalena Peralta Reyes, Sergio Pérez Morales, Francisco Javier Sánchez, Humberto Sandoval Araiza, Lucía Sandoval Araiza, Juan de Dios Torquemada, Jorge Zataraín Hernández, Miguel Ángel Zermeño González y Rosalinda Zetina; además, los bailarines Miriam Álvarez Enríquez, Leoncio Anaya Castellanos, Berenice Camacho Morfín, María Elena Chávez

Las obras finalistas, presentadas el 26 de noviembre en el Teatro de la Danza, fueron *Elegía a El Salvador* de Silva, *Ícaro* de Filomarino, *Mari Parda* de Sagaón, *Presagios* de Salas, *Nómina de exclusas* de Garrido, *Con el ademán de una sombra* de Checa y la triunfadora, *Si al menos* de Gallegos (con las bailarinas Cora Flores, Aurora Agüeria y Cecilia Múzquiz), que exhibía, según Luis Bruno Ruiz, "una profundidad espiritual muy intensa".[1071]

Dos miembros del jurado hablaron sobre el PND, Guillermo Arriaga y Waldeen, que dieron visiones complementarias para entender al campo dancístico de esos tiempos: el primero legitimó a los jóvenes y sus ideas renovadoras; la segunda señaló los obstáculos y deficiencias que se arrastraban de tiempo atrás.

Arriaga, uno de los principales impulsores del Premio desde su posición como funcionario del FONAPAS, afirmó que el objetivo del certamen era "crear la inquietud, la motivación –y, además, recabar parte de la información– sobre lo que pasa en la danza mexicana", así como darle "un lugar que tiene profundamente merecido dentro de las expresiones fundamentales de nuestra cultura". Para él, era la primera ocasión en que se tomaban en cuenta "las inquietudes de quienes hacen danza en el país" y se les daba espacio a todos los "preocupados por crear lenguajes dancísticos". Convencido de que debía apoyarse el movimiento artístico que se estaba viviendo y cuya génesis era la danza nacionalista de los años cincuenta, pensaba que el apoyo debía ser oficial y conjugar dos aspectos: "los recursos necesarios para resolver esas inquietudes creativas y una administración correcta, una organización con la disciplina necesaria para el florecimiento (nunca la coerción) de un movimiento similar al que tuvimos hace 25 años".

Según Arriaga, los mexicanos debían expresarse a partir de sus tradiciones, "pero de ningún modo rechazo las corrientes internacionales. Debemos nutrirnos de todas ellas, aunque siempre con miras a expresar nuestras necesidades". Se preguntaba "¿por qué no sintetizar toda una serie de recursos mundiales para expresar nuestra singularidad, nuestra riqueza tantas veces acallada?", y citó el caso de Diaghilev y Stravinski, quienes expresaron su cultura a partir de elementos vanguardistas y universales. "¿Por qué no conjuntar las

---

Paredes, Juan José González Islas, Francisco Illescas Vera, Sergio Martínez de Alba, Rocío Méndez, María del Carmen Ríos, Víctor Manuel Ruiz Vizcarra, Jorge Sánchez Álvarez, Martín Sánchez Castillo, Sandra Szvalb Kamen y Martha Patricia Torres.

[1071] Luis Bruno Ruiz, "Cristina Gallegos ganó el Premio Nacional de Danza", *op. cit.*

aspiraciones de un movimiento semejante", como incipientemente se había dado en los años cincuenta en México?

Arriaga dejó la respuesta a los jóvenes: "cada generación es como una estación, una estación viva que ofrece a cada quien una admirable variedad de caminos. Aun aquellos que experimentan tienen pleno derecho a encontrar abiertas las puertas de las universidades y los talleres: particularmente la gente joven, la más capacitada para explorar y dar una fisonomía al país".[1072]

Waldeen, por su parte, señaló, como lo había hecho muchas otras veces a lo largo de treinta años, que en México se vivía una crisis que no era percibida por los bailarines y coreógrafos. Puntualizó las deficiencias en la formación de éstos, el énfasis que se le daba a la técnica dejando de lado la creatividad individual, la exclusión de estudios teóricos en las escuelas de danza, el desconocimiento de los orígenes de este arte, la falta de una educación musical adecuada (pues "en este concurso se vieron 25 coreografías, de las cuales no hubo más de seis que emplearon una música adecuada. Es una tragedia") y la carencia de recursos económicos para la educación, creación y difusión dancísticas.[1073]

Sus conceptos son aleccionadores; retoman críticas que desde mucho tiempo antes se habían expresado, y que en décadas posteriores han seguido guiando la discusión sobre la danza escénica en el país, en mucho promovida por el PND.

Por su parte, Elsy Contreras, una de las coreógrafas participantes en el Premio, destacó su importancia, al haber convocado "por primera vez a todos los coreógrafos para que presentaran su trabajo". Consideró que fue un estímulo a la creatividad de los coreógrafos, y el gran número de participantes demostró la efervescencia del campo dancístico. También se refirió a la carencia de recursos económicos y humanos (los cuales requerían largo tiempo para formarse), y opinó que el auge de la danza en esos momentos era consecuencia del trabajo efectuado desde la década de los cincuenta y que parecía no haber tenido continuidad; "las consecuencias de ese movimiento están ahora más presentes que nunca, tenía que resultar; nuestros pasos continuarán, el artista se lanza de nuevo con todo ímpetu y va en camino a la universalización".[1074]

---

[1072] Guillermo Arriaga en Patricia Cardona, "Cristina Gallegos: Premio 1980", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., pp. 77-79.
[1073] Waldeen en *ibid*., pp. 79-81.
[1074] Elsy Contreras en "Elsy Contreras pronostica un auge dancístico en México", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1981, pp. 1-B y 3-B.

El Premio Nacional de Danza llegó para quedarse. A lo largo de más de dos décadas ha estado presente en la danza contemporánea mexicana; sigue siendo escaparate de grupos consolidados y de muchos otros que se fundan para participar en él, y sigue siendo un estímulo para todos: un espacio propio que permite el intercambio y la libertad de los coreógrafos nuevos y consolidados. En 1980 fue la expresión del *boom* de la danza contemporánea y les dio voz a todos los grupos participantes sin imponerles ningún límite, salvo emplear una "técnica coreográfica" contemporánea.

**XI. Danza contemporánea internacional**

En abril de 1977 el bailarín y coreógrafo ecuatoriano Wilson Pico presentó su programa de solos *El ballet del oprimido* en el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística CLETA, y en mayo en la Casa del Lago. Su actuación en México era parte de su gira por el continente, "mostrando y confrontando nueve danzas que narran las condiciones de explotación y miseria de nuestros pueblos". Las obras eran *Runa suerte*, *Exilio*, *Dioselopay*, *El Coshco (el recluta)*, *Tiempo de Guambra*, *La beata*, *mujer* y *Violencia*.[1075]

Patricia Cardona escribió que la propuesta de Pico, completamente original en Latinoamérica, podía conducir al público conocedor a acercarse a "un nuevo modo de concebir el movimiento" o a rechazarlo del todo, porque extraía "de la naturaleza y del hombre una nueva dimensión de la „belleza‟". Utilizaba movimientos naturales sin ninguna estilización para expresar la realidad de miseria que él mismo había vivido; su trabajo era producto de "un proceso creativo de experimentación y asimilación de las aportaciones técnicas de la danza y del teatro dentro de una dimensión totalmente personal". Sin embargo, según Cardona, después de esas coreografías se requería elaborar un "método de entrenamiento, una lógica formativa que prolongue este aporte dentro del campo de la ciencia del movimiento".[1076]

Del 6 al 8 de mayo, como extensión del V Festival Internacional Cervantino y con apoyo del DDF y el FONAPAS, se presentó en el Teatro de la Ciudad el Ballet Stagium de Brasil, dirigido por Decio Otero y Márika Gidali. Mostraron dos programas, el primero conformado por *Dessincronias*, *Quebradas do mundareu*, *Das terras de Benvira* y *Bamboleo*, y el segundo, por *Mujeres argentinas* (c. Amalia Lozano), *Concierto de Ebony* (c. Óscar Araiz, m. Stravinski), *Adagietto* (c. Araiz, m. Mahler) y *Diadorim* (c. Decio Otero, m. H. Villa-Lobos).[1077]

Manuel Blanco consideró que la compañía brasileña aún no definía la identidad de su danza, aunque reconoció que "hay consistencia en el grupo, una sólida técnica, las puestas visibles de un trabajo intenso en común y una búsqueda temática y expresiva que queda por definir; aunque el sentido, la dirección de esta búsqueda sea lo suficientemente

---

[1075] "Eventos culturales", en *El Nacional*, México, 16 de abril de 1977, p. 15.
[1076] Patricia Cardona, "Se presentó Wilson Pico en la Casa del Lago", en *El Día*, México, 10 de mayo de 1977.
[1077] Programa de mano del Ballet Stagium de Brasil, V Festival Internacional Cervantino, Teatro de la Ciudad, México, 6 a 8 de mayo de 1977.

clara como para insertar al Stagium en un proceso de enraizamiento de la danza contemporánea en el medio del que ha surgido”.[1078]

En contraste, Dionisia Urtubées opinó que *Mujeres argentinas* tenía su mayor acierto en su música, canciones interpretadas por Mercedes Sosa, que “devoraban” a la coreografía. Ésta (al igual que la técnica de las bailarinas) era “limitadísima”, se reducía a la ilustración de las canciones y utilizaba “combinaciones de pasos de ballet con pasos de danza popular, algunas veces pareciendo desfile del día de la mujer, o si no, a las bastoneras de un partido de fútbol”.

En *Concierto de Ebony* se escenificaba a muñecos de trapo utilizando un tipo de movimiento “suelto y semicómico” que recordaba el estilo de la coreógrafa estadounidense Twyla Tharp. En el dueto *Adagietto* se daba un contraste entre la riqueza rítmica y dinámica de la música y los escasos “elementos dancísticos”, “repetitivos, obvios y monótonos”. En *Diadorim* se trataban temas folclóricos a partir de una “mezcla rara” de danza clásica, contemporánea y popular que no lograba integrarse; fuera de Márika Gidali, los bailarines se mostraban “apenas en formación”.

Para Urtubées era lamentable que esa compañía representara la danza de Brasil, que su trabajo técnico fuera tan pobre y que no hubiera investigado las danzas de su país. En cuanto al público mexicano, dijo que era necesario que conociera diversos grupos de danza contemporánea y comparara su trabajo con los mexicanos; así “la gente ya no se conformará con cualquier grupo aunque la publicidad asegure que es muy bueno”.[1079]

A pesar de estas críticas, la compañía brasileña tuvo gran éxito; la de 1977 era su segunda participación en el FIC y además se presentó en varios foros de la ciudad de México, como el 8 de mayo, en una función compartida con grupos mexicanos en la Isleta del Lago de Chapultepec, dentro del programa popular que ahí se ofrecía.

También como extensión del V FIC, la compañía Danza Nacional de Cuba, dirigida por Daniel Escudero y compuesta por 53 elementos, llegó al PBA para dar funciones el 24, 26 y 27 de mayo con las obras *Sulkary* (m. Eduardo Arrocha) y *Okantomi* (m. aleatoria) de Eduardo Rivero; *Elaboración técnica* de Arnaldo Patterson (m. Carlos Malcom), y

[1078] Manuel Blanco, “Ballet Stagium: ¿búsqueda de una identidad?”, en *El Nacional*, México, 14 de mayo de 1977, p. 18-C.
[1079] Dionisia Urtubées, “Un ballet de Brasil”, en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, 1977.

*Panorama de la danza y la música cubanas* de Víctor Cuéllar (m. popular).[1080] El 29, junto con el Ballet Folklórico Maramuresul y la Orquesta Sinfónica de Cámara Juvenil del INJUVE, dieron otra función en la Isleta del Lago de Chapultepec.[1081]

Debido al éxito del grupo cubano, el INBA prorrogó su contrato por treinta días, periodo en que realizaron una gira por el país, que se inició el 30 de mayo en Querétaro, y obtuvieron gran aceptación del público.[1082] Sobre esa compañía, Patricia Cardona escribió que no era un conjunto folclórico sino moderno, producto de "una nueva inteligencia o razonamiento coreográfico, distinto al que concibió la danza autóctona del país". En tanto "conservación de la tradición sin alteraciones" el encargado era el Conjunto Folclórico Nacional. Para Cardona, la trascendencia de Danza Nacional de Cuba estaba en obras como *Sulkary*, *Okantomi* y *Elaboración técnica*, que sintetizaban el proceso estético dado en la isla a raíz del bloqueo que sufría y que había permitido fusionar la danza académica extranjera con la tradición afrocubana. Sin embargo, tenía obras como *Pasos y relaciones* y *Tanagras* en las que se mostraba la "versatilidad técnica, estilística y creativa de la compañía pero que escasamente aportan alguna trascendencia en el panorama de la danza mundial", porque "malentienden el significado de lo universal (un afán de integrarse a las corrientes mundiales de corte occidental generaron estas obras)", y otras más, como *Medea y los negreros*, tenían un "exceso de pantomima y dramatización" en detrimento de la danza. A pesar de ello, el repertorio cubano tenía "un saldo favorable" y enriquecía "la estética surgida a partir de la negritud", un elemento de la cultura isleña que "solidifica la independencia creativa de Latinoamérica".[1083]

En agosto de 1977 llegó al Teatro de la Ciudad uno de los grupos con más éxito entre los nacidos de los experimentos de la celebración del cuerpo que se dieron en Estados Unidos desde finales de los años sesenta: el Pilobolus Dance Theater. Actuó bajo el patrocinio de Pierre Cardin, los días 16, 17 y 19. En el texto del programa se decía que esa compañía era "única" por la combinación de "gimnástica, acrobacia, física aplicada, teorías del equilibrio, teatro, pantomima y danza moderna", además de valerse de la *commitment*

[1080] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 595.
[1081] Programa de mano de Orquesta Sinfónica de Cámara Juvenil del INJUVE, Cuba Danza Nacional y Conjunto Folklórico Maramuresul, DDF, Isleta del Lago de Chapultepec, México, 29 de mayo de 1977.
[1082] "INBA prorrogó el contrato por 30 días más al Grupo de Danza Nacional de Cuba", en *La Prensa*, México, 30 de mayo de 1977, p. 40-C.
[1083] Patricia Cardona, "Danza Nacional de Cuba. Nuevo razonamiento coreográfico", en *Danza*, año I, núm. 4, *op. cit*., pp. 8-9.

*choreography* (coreografía comprometida y colectiva en la que todos los bailarines participaban).

Presentaron *Ciona* (c. colectiva, m. Jon Appleton, vest. Malcom McCormick); *Lost and Found* (c. Pendleton y Chase, m. Robert Dennis, vest. Katy Daly); *Monkshood's Farewell* (c. colectiva, m. Robert Dennis, vest. McCormick); *The Eve of Samhain* (c. Barnett, Chase y Pendleton, m. Robert Dennis, vest. Charlotte Rhea); *Ocellus* (c. Barnett, Pendleton, Tracy y Wolken, m. Pendleton y Wolken), y *Airaune* (c. Chase y Pendleton, m. Robert Dennis, vest. McCormick). Los integrantes eran Robby Barnett, Allison Chase, Martha Clarke, Helen Heneman (artista invitada), Moses Pendleton, Michael Tracy y Jonathan Wolken.[1084]

Luis Bruno Ruiz escribió que todas las disciplinas que reunía la compañía estadounidense no alcanzaban a definir su propuesta artística; era necesario "inventar un nuevo vocablo para designar la técnica que pasa la frontera de lo desconocido". En sus obras, la compañía Pilobolus seguía "audazmente lineamientos plásticos que rompen con la dirección lógica de la misma danza contemporánea, para crear una nueva expresión", y eran un ejemplo de triunfo del ser humano "sobre su cuerpo, [que] impera en sí mismo, al dominar la impotencia de lo que se cree imposible para el sistema muscular". En el caso de la sorprendente obra *Monkshood's Farewell*, opinó el cronista, "cada intérprete es todo un espectáculo cuando actúa" utilizando la pantomima.[1085]

El 13, 14, 16, 17 y 18 de junio volvió al PBA el Nikolais Dance Theatre, para presentar *Temple*, *Styx*, *Tower*, *Sanctum*, *Guignol*, *Triad*, *Somniloquy*, *Vaudeville of the Elements*, *Grotto* y *Masks, Props and Mobiles*, todas con coreografía, montaje sonoro, vestuario y diseños de iluminación de su director. Los bailarines que participaron en esas funciones fueron Lisbeth Bagnold, Suzanne McDermaid, Jude Morgan, Gerald Otte, Carlo Pellegrini, Chris Reisner, Jessica Sayre, Karen Sing, James Teeters y Joe Zina. El resto de los integrantes eran el director de escena y producción, Gus Pollek; encargado de electricidad e ingeniero de sonido, William Davis; técnico en proyecciones y elementos, Andrew Bales; *manager*, Kris Schaffer.[1086]

---

[1084] Programa de mano de Pilobolus Dance Theater, Teatro de la Ciudad, México, 16, 17 y 19 de agosto de 1977.

[1085] Luis Bruno Ruiz, "Nuevo lenguaje coreográfico es el que presenta Cardin", en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1977, p. 3-B.

[1086] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 597-598.

Alberto Dallal opinó que Nikolais, "aun deshumanizado y electrónico, es un gran creador", pues sus "supuestos plásticos, su técnica impecable, sus procedimientos y trucos escénicos y escenográficos, sus amplísimos conocimientos en torno a la utilización de la estructura musical señalan evidentemente la presencia de un artista único". Al lado de *Styx*, donde el coreógrafo presentaba los "avances estético-electrónicos del arte norteamericano", tenía *Guignol* para responder a las críticas de deshumanización y de "alarde de erudición coreográfica". Dallal se preguntaba por qué Nikolais no frecuentaba más este último tipo de danza, "en la que los valores coreográficos y estéticos queden expresados directamente, sin los aditamentos electrónicos y utilitarios a los que es tan afecto".

Para Dallal, *Sanctum* era la obra más representativa de Nikolais; aunque estaba "envejecida" con su expresionismo que "Wigman y Graham llevaron a sus más excelsas alturas", había recibido "desorbitadas ovaciones y aclamaciones" del público mexicano ("poco familiarizado" con la danza contemporánea), que expresaba así "la actitud de un público que constituye la contraparte del que a su vez exagera sus emociones ante grupos como el soviético y el cubano". Por otra parte, en *Triad* se proyectaban transparencias en el foro, una lección de ese arte que "en el futuro todas las manifestaciones escénicas habrán de acatar".

Dallal consideró que con sus presentaciones en México, Nikolais había "impregnado de posibilidades creativas la inventiva de los coreógrafos mexicanos", y al mismo tiempo había "agudizado las reservas de los críticos y las „apantalladas" emociones del público".[1087]

El 22 y 23 de agosto se presentó en el PBA el Tanz Forum (Foro de Danza), de la Ópera Municipal de Colonia. Esta compañía alemana era dirigida por Jochen Ulrich y Gray Veredon y presentó *Pelleas y Melisande* (c. Veredon, m. Arnold Schöenberg, decorados y vest. Jenny Beavan, dramaturgia Klauss-Peter Kehr); *Sinfonietta* (c. Ulrich, m. Kazimiriers Serocki, decorados y figurines John F. Macfarlane); una de las obras fundamentales de la danza moderna, *La mesa verde* (danza macabra en ocho cuadros, c. Kurt Jooss, m. Fritz Cohen, decorados y vest. Hein Heckroth); *Un réquiem* (c. Ulrich, m. Johannes G. Fritsch, decorados y vest. Macfarlane); *The Ragtime Dance Company* (c. Veredon, m. Scott Joplin,

[1087] Alberto Dallal, "Alwin Nikolais en México", en *Danza*, año I, núm. 4, *op. cit*., pp. 12-13.

decorados y vest. Jenny Beavan), y *Gran fuga* (c. Hans van Manen, m. Beethoven, decorados y vest. Jean-Paul Vroom).[1088]

El 3 y 8 de noviembre se presentó en el PBA y 6 y 7 en el Teatro de la Ciudad la Paul Taylor Dance Company, gracias a la Asociación Musical Daniel y los auspicios de la embajada de Estados Unidos. Su repertorio estaba compuesto por *Imágenes* (m. Claude Debussy, diseños Gene Moore, iluminac. Mark Litvin); *Post Meridian* (m. Evelyn Lhoefer DeBoeck, vest. Alex Katz, iluminac. Jennifer Tripton); *Esplanade* (m. Bach, vest. John Rawlings, iluminac. Tripton); *Ruines* (m. Gerald Busby, vest. George Tacet, iluminac. Tripton), y *Cloven Kingdom* (m. Arcangelo Corelli, Henry Cowell y Malloy Miller, arreglo John Herbert McDowell, diseños Rawlings, Scott Barrie, After Six, Inc., iluminac. Tripton). Todas las obras eran de Taylor; los bailarines eran Bettie de Jong, Carolyn Adams, Nicholas Gunn, Monica Harris, Elie Chaib, Lila York, Ruth Andrien, Linda Kent, Robert Kahn, Victoria Uris, Christopher Gillis, Susan Macguire y Thomas Evert.[1089]

El 1, 2 y 4 de diciembre actuó en el Teatro de la Ciudad la Compañía de Danza Elle Johnson, una "original combinación de jazz, folclor norteamericano y la vivacidad no exenta de cierto esoterismo de las danzas de origen africano". La bailarina mexicana Beatriz Gándara era huésped en dicha compañía, proveniente de Estados Unidos, y lamentó que en México no hubiera grupos dancísticos de jazz.[1090] Johnson había sido miembro de la compañía de Katherine Dunham y su grupo integraba bailarines en los lugares que visitaba, como Gándara, quien participó al lado del primer bailarín Benn Howard.[1091]

Durante 1978, además de las compañías internacionales de danza contemporánea que participaron en el Festival Internacional de Danza de ese año (Alvin Ailey American Dance Theater y el Ballet Théâtre Contemporain en mayo y junio), visitaron el país otros grupos. El 24 de abril se presentó en el Teatro de la Ciudad, gracias a la Asociación Musical Daniel, el Ballet Théâtre du Silence, de Francia. La dirección estaba a cargo de Jacques Garnier; los bailarines eran, además de él mismo, Brigitte Lefèvre, Martine Clary, André Lafonta, Leslie Andres, Hugh Appet, Sylvie Dard, Sophie Delizee, Sylvie Razon y

[1088] Programa de mano de Tanz Forum de la Ópera Municipal de Colonia o Foro de Danza de Colonia, PBA, México, 22 y 23 de agosto de 1977.
[1089] Programa de mano de la Compañía de Paul Taylor, Teatro de la Ciudad, México, 7 de noviembre de 1977.
[1090] Angelina Camargo, "En el Teatro de la Ciudad. Beatriz Gándara actuará en la Compañía de Danza Elle Johnson", en *Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1977.
[1091] Lilia Martínez Aguayo, "La Elle Johnson en México", en *El Sol de México*, México, 27 de noviembre de 1977, p. 3-D.

Alexander Veal. El repertorio, novedoso para el público mexicano, estaba compuesto por *Summerspace* (c. Merce Cunningham, m. Morton Feidman, decorados Robert Rauschenberg); *Pas de deux* (c. Garnier, m. Anton Webern, esc. Reynaldo Cerqueira); *Instantanement* (c. Brigitte Lefèvre, m. John Cage, esc. Louis Bercut); *Avalanche* (c. Lar Lubovitch, m. Bach); *Portrait* (c. Garnier, m. Alan Berg, decorac. Louis Bercut), y *Le cordon infernal* (c. Garnier, m. Haendel, Cimarosa y Mozart, vest. Anne Le Boutillier y Nicole Princet sobre diseños de Claire Brétécer).[1092]

Como extensión del FIC de 1978, en mayo se presentó en el Auditorio Nacional y en el Teatro de la Ciudad la Compañía de Louis Falco, que bailó *Héroe*, *Zarpa de tigre* y *Costera*. Para el 14 tenía programada otra función, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de Acapulco, pero veinte minutos antes de que se iniciara, la compañía se negó a bailar porque no se colocó el piso de linóleo que requería.[1093]

También como parte de los espectáculos del FIC de ese año, se presentó en el Teatro de la Ciudad la Bat-Dor Dance Company de Israel el 11 de mayo, en el PBA el 13 y en el Auditorio Nacional el 14. La función del 13 era una noche de gala por el 30 aniversario de la independencia del estado de Israel, cuando bailaron *El reino dividido* (c. Paul Taylor, montaje Linda Kent, m. Corelli, Henry Cowell, Malloy Miller, presentada un año antes por la compañía de Taylor); *Adagietto* (c. Charles Czarny, m. Gustav Mahler); *Según Eva* (c. John Butler, m. George Crumb), y *Desfile de separación* (c. Robert Cohan, m. Burt Alcántara). La dirección artística estaba a cargo de Jeannette Ordman; la productora era Batsheva de Rothschild; dirección general, Barry Swersky; dirección de ensayos y *ballet mistress*, Jean Geddis-Zetterberg.[1094]

En octubre de 1978, del 24 al 29, actuó en el Teatro de la Ciudad, con auspicios de la embajada de Brasil, el Grupo de Danza Corpo, con su espectáculo *María María, drama danzado*. Dirigía el grupo Paulo Pederneiras; la coreografía de la obra era de Óscar Araiza, el libreto de Fernando Brandt y la música de Milton Nascimento. Estaba compuesta por catorce escenas sobre las luchas de las mujeres a través de la historia de la vida de una mujer negra de la provincia brasileña de Minas Gerais, y la obra triunfó en México.

[1092] Programa de mano del Ballet Théâtre du Silence, Teatro de la Ciudad, México, 24 de abril de 1978.
[1093] "Louis Falco se negó a actuar en Acapulco", en *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1978.
[1094] Programa de mano del Ballet Bat-Dor de Israel, VI Festival Internacional Cervantino, PBA, México, 13 de mayo de 1978.

En 1979 el INBA y el FONAPAS celebraron en junio la Temporada Internacional de Danza Contemporánea en el PBA, con la participación del Ballet del Siglo XX y Louis Falco Dance Company, además de las compañías mexicanas subsidiadas de la especialidad. En ese mismo año otros grupos aparecieron en foros mexicanos, como los dos promovidos por Amalia Hernández: Phyllis Lamhut Dance Company y Nikolais Dance Theatre.

La primera se presentó del 2 al 4 de marzo en el Teatro de la Ciudad, gracias al intercambio cultural auspiciado por Hernández. Lamhut era una coreógrafa estadounidense que había trabajado durante casi veinte años con Nikolais y Murray Louis; impartió clases en la Escuela del BFM; "su enfoque creativo enfatiza los elementos dramáticos y abstractos, y su acompañamiento musical es a base de grabaciones de diversos tipos, incorporando a algunas coreografías elementos de comunicación verbal, sonidos y cantos de los bailarines".[1095]

La Phyllis Lamhut Dance Company presentó, todas de su directora, *Essence (Un ritual)* (m. Robert Moran, vest. Martha Yoshida, iluminac. Jon Garness); *Guerrero* (sonido Gale Ormision, vest. Dennis Cady, iluminac. Garness); *Country Mozart* (m. Mozart y Country Western, vest. Dennis Cady y Frank García, iluminac. Ruth Grauert); *Dyad (Dos*) (m. Mort Garson, vest. Cady y García, iluminac. Ronald M. Bundt); *Brainwaves* (sonido de Arrange y Silva Mind Control, vest. Cady y García); *Disclinations* (sonido Gale Ormiston, vest. Cady y Yoshida, iluminac. Garness), y *Suite musical* (vest. Yoshida, iluminac. Garness).[1096]

El Nikolais Dance Theatre regresó al PBA del 3 al 8 de mayo con *Castings*; *Trío* de *Vaudeville of the Elements*; *Noumenon* de *Masks, Props and Mobiles*; *Gallery*; *Suite* de *Sanctum*; *Triad*; *Temple*; *Triple dúo* de *Grotto*; *Aviary: A Ceremony for Bird People*; *Guignol; Tent; Count Down*, y *Tensile Involvement* de *Mask, Props and Mobiles*. Todas ellas con coreografía, montaje sonoro, vestuario y diseño de iluminación de Alwin Nikolais.

Los integrantes eran Rob Esposito, Lynn Levine, Gerald Otte, Jessica Sayre, Marcia Wardell, Dudley Brooks, Marla Buck, Steven Gray, Carter McAdams y Dale

[1095] "Del 2 al 4 de marzo próximo. La Compañía de Danza Phyllis Lamhut se presentará en el Teatro de la Ciudad", en *Excélsior*, México, 11 de febrero de 1979, p. 8-B.
[1096] Programa de mano de Phyllis Lamhut Dance Company, Teatro de la Ciudad, México, 2 a 4 de marzo de 1979.

Thompson,[1097] quienes luego de sus funciones en la ciudad de México, viajaron a Guanajuato para presentarse en el VII FIC.

Para Ricardo Rondón, la compañía mostró profesionalismo y "entrega corpórea" a las obras de "contenido abstracto"; el espectáculo era una "experiencia teatral notable", pero criticó la excesiva duración de obras e intermedios. Le pareció que en *Guignol* "solamente una longitud exagerada mitigó que cuajara algo que debía de haber sido una experiencia hasta divertida". *Count Down* tenía un contenido "más variado y movido" que el resto del programa; *Tent* fue "el plato fuerte de la noche", usaba los efectos lumínicos "más bellos que recordamos", eran "deslumbradores" su colorido y plasticidad y "sensacional" la interpretación. Para el cronista, en la obra se vio "lo mucho que puede hacerse con pocos recursos cuando el talento y la imaginación son los ingredientes principales", lo que lo hizo pensar en la ópera mexicana, donde no sucedía lo mismo.[1098]

De acuerdo con Alejandro Acosta Bravo, Nikolais respondía a las acusaciones de "deshumanizar" a los bailarines, que "las abstracciones le permiten moverse con libertad sin tener que recurrir a las representaciones psicodramáticas". Para el cronista, al introducirse en el arte multimedia Nikolais había dejado atrás la danza "para dedicarse totalmente a ser el „titiritero" con los hilos de sus bailarines tras bambalinas".[1099]

También en mayo y como parte del VII FIC, llegó a la ciudad de México la compañía que se anunciaba como Ballet Rumano Contemporáneo, aunque su nombre oficial era Teatro Estatal de Opereta de Bucarest. Luego de presentarse en Guanajuato, Monterrey y Saltillo, estuvo en el Teatro de la Ciudad el día 13, con su repertorio de operetas francesas y vienesas, y obras modernas, musicales y cómicas. El director artístico era George Zaharescu, el director adjunto Cornel Margineanu; la coreógrafa Mihaela Atanasiu, y las obras presentadas en el DF, *Sin fin, el vuelo de la maestría* (espectáculo de metáforas de Consstantin Brancusi, c. Mihaela Atanasiu), y *El camino de la sangre*, según el poema del mismo título de Octavio Paz (c. Atanasiu, m. Manuel M. Ponce, guitarra Leo Brower).[1100]

---

[1097] Programa de mano del Nikolais Dance Theatre, PBA, México, 3 a 8 de mayo de 1979.
[1098] Ricardo Rondón, "Nikolais Dance Theatre en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 12 de mayo de 1979.
[1099] Alejandro Acosta Bravo, "Viene en mayo nuevamente el Ballet de Alwin Nikolais", en *Excélsior*, México, 9 de abril de 1979, pp. 1-B y 8-B.
[1100] Eduardo Camacho, "Finalizará aquí su gira el Ballet Rumano Contemporáneo; viajará a Centro y Sudamérica", *op. cit*.

En la Carpa Geodésica se presentó en septiembre de 1979 la compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Costa Rica, dirigida por Rogelio López y compuesta por diez integrantes. La función tuvo los auspicios de la Asociación Costarricense de Estudiantes de México y la embajada de ese país en México. Era una joven compañía, fundada en 1974 junto con la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica.[1101]

En 1980 no se programaron grupos internacionales de danza contemporánea en una temporada o festival en el PBA; sin embargo, sí vinieron dos de las compañías más importantes del mundo, que dejaron una importante huella en los artistas locales, convencieron a la crítica y público mexicanos, y "mostraron lo que es la danza más avanzada técnica y conceptualmente":[1102] en agosto el Teatro de Danza de Wuppertal, dirigido por la famosa Pina Bausch, y en septiembre el Nederlands Dans Theater, con las obras más innovadoras y reconocidas de Jiri Kylian.

Ambas compañías, que según Dallal "contribuyeron a mostrar algo de lo mejor y más significativo de la danza de hoy",[1103] impresionaron al medio dancístico, según Patricia Cardona, "un impacto difícil de borrar en quienes apreciaron un punto de vista diferente de lo que es el movimiento, concebido fuera de todo canon establecido, lo que a su vez rescata un arte que padece de cansancio imaginativo, que cae fácilmente en la falacia de ese estimulante por excelencia que es el virtuosismo, un arte al que muchos le achacan el aburrimiento de sus formas".[1104]

Entre las obras presentadas por la compañía alemana estuvieron *Consagración de la primavera* (m. Stravinski, esc. y vest. Rolf Borzik, direcc. de entrenamiento Hans Pop, direcc. de escena Pip Flodd-Murphy, iluminac. Georg Steffens, sonido Kart-Heinz Dietzen); *La segunda primavera* (m. Stravinski); *Café Mueller* (m. Henry Purcell), y *Punto de contacto*, todas de Pina Bausch, y todas valiéndose de gestos, muecas y mímica cotidianas, lo que fue subrayado en las crónicas.

La dirección de la compañía era de Pina Bausch; sus bailarines, además de ella, Malou Airaudo, Arnaldo Álvarez, Anne Marie Benati, Hiltrud Blanck, Elizabeth Clarke,

---

[1101] "Diez integrantes de danza de Costa Rica se presentaron", en *Excélsior*, México, 15 de septiembre de 1979.
[1102] Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., p. 21.
[1103] Alberto Dallal, "Periodo de exigencias para la danza", en *Excélsior*, México, 23 de octubre de 1980.
[1104] Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., p. 21.

Gary Austin Crocker, Mari Dilena, Lutz Foerster, Mechthild Grossman, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Anne Martin, Yolanda Meier, Dominique Mercy, Jean Minarik, Vivinne Newport, Nazareth Panadero, Isabel Ribas Sierra, Arthur Rosenfeld, Monika Ssagon, Heinz Samm, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz y Meryl Tankard.[1105] El grupo alemán, rompiendo los "academicismos formales", hizo revivir a los espectadores "el antiguo asombro ante la vivencia subjetiva del bailarín cuando se ha despojado de los determinismos sociales, cuando sólo refleja su experiencia personal y única". En esto, según Cardona, estribaba "la originalidad y libertad de los trabajos de Pina Bausch, cuya posición vital y filosófica fue trasladada fielmente a la danza, y cuyo análisis intelectual sobre la evolución histórica y resultado de lo que es hoy la danza teatral en el mundo la ha llevado a las esencias, a la desnudez animal, anímica del hombre. Nos lo muestra con la dignidad y franqueza de sus convulsiones, de sus impulsos".[1106]

La compañía estaba formada por bailarines maduros, "de rostros pálidos y de apariencia radicalmente antiacadémica"; el interés de Bausch era "representar la relación perturbada del individuo con el grupo, la imposibilidad de formar parejas, la relación alienada entre hombres y mujeres y la lucha de los sexos. Y así como el drama moderno es la incomunicación verbal, Pina Bausch describe mediante gestos, pantomima, movimiento, la imposibilidad de una comunicación corporal".[1107]

El 13 de agosto de 1980, el Teatro de Danza de Wuppertal "conmocionó a muchos" en el Teatro de la Ciudad, aunque otros "no toleraron la claridad expositora de la condición humana" presente en sus obras. Cardona, emocionada, elogió a la compañía y escribió que su presentación fue "una experiencia íntima, es un espectáculo que surge de gérmenes subjetivos del bailarín que crecen y conforman un mundo real, tan real que colinda con la fantasía invisible del hombre, tan objetiva, que parece una fantástica visión, tan nuestro, que parece ajeno, porque la alienación se volvió la realidad inmediata del hombre

[1105] Programa de mano del Teatro de Danza Wuppertal, Teatro de la Ciudad, México, 13 y 14 de agosto de 1980.
[1106] Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, *op. cit*., p. 23.
[1107] Patricia Cardona, "Para Pina Bausch las necesidades humanas de los bailarines están primero que el virtuosismo técnico", en *Unomásuno*, México, 13 de agosto de 1980.

contemporáneo. Este despojo de elementos enajenantes es lo que desconcierta o atrapa al público".[1108]

Para Cardona, *Café Mueller* era una obra "impregnada de simbolismos, es una semblanza del viaje del hombre por la vida", cuyo planteamiento resultaba "un desafío artístico" y la verdad, "el fundamento estético". En *Segunda primavera* Bausch lograba "una disección sociológica de enorme efectividad". *La consagración de la primavera* era una "danza cruda" en que la coreógrafa exhibió su manejo de ritmo, equilibrio y contraste espacial, dinámica y diseño corporal, "donde la energía humana penetra la energía cósmica"; era "una experiencia individual, tanto para el bailarín como para el espectador; es un arrebato de las fuerzas anímicas, determinantes de una estética autónoma del cuerpo y no de las costumbres sociales".[1109] Con *Patio de contacto* la coreógrafa era "directa, cruda, audaz, divertida, mordaz e imaginativa".[1110]

La visita del Wuppertal fue uno de los elementos que impulsaron el cambio en el campo dancístico mexicano. Éste y sus jóvenes artistas ya avanzaban hacia la construcción de sus propias propuestas, estaban abiertos a recibir estímulos, dispuestos a arriesgarse para llegar a sus hallazgos. La danza-teatro que Pina Bausch reveló a los bailarines y coreógrafos mexicanos no necesariamente los determinó en su trabajo, pero sí les abrió una puerta más para la creación y la experimentación. Los jóvenes aceptaron la influencia, pero también el reto para elaborar su trabajo personal.

[1108] Patricia Cardona, "El Teatro de Danza de Wuppertal rompe con los academicismos y rescata la vida comprometida", en *Unomásuno*, México, 15 de agosto de 1980.
[1109] *Ibidem*.
[1110] Patricia Cardona, "Desfile de absurdos en la obra *Patio de contacto*, que presentó Pina Bausch en el Teatro de la Ciudad", en *Unomásuno*, México, 17 de agosto de 1980, p. 16.

## XII. Danza folclórica

### 1. Ballet Folklórico de México

Siguiendo la tradición del BFM, en enero de 1977 Amalia Hernández y su compañía ofrecieron en su teatro una función en honor de los nuevos funcionarios de la cultura: Víctor Flores Olea, subsecretario de Cultura y Difusión Popular de la SEP, y Juan José Bremer Martino, director del INBA. Se presentaron el Coro Polifónico del BFM; el Ballet Moderno de México (Grupo Experimental) con *Letanía erótica para la paz* y *Danza del siglo XX* (c. Eva Zapfe); el Grupo Experimental de Danza Folklórica con *Concheros* (c. Florencio Yescas); el espectáculo *El corrido mexicano* (c. Amalia Hernández) con los actores Martha Zavaleta y Óscar Carrillo, los bailarines Isabel Salcedo, Carlos Casados y Mario Valdez, los cantantes Pedro Muñoz, Abel Saldaña, Jesús Villa, Fernando Rojas y Arturo Medrano, y los músicos José Luis Segura, Zeferino Romero, Ezequiel Lupercio y Rolando Hernández, y el Ballet Folklórico de las Américas, con *Ballet Ecuador*, *Ballet Haití Banda* y *Ballet de Argentina*. La dirección general estaba a cargo de Amalia Hernández; la de la Escuela, de Clementina Otero de Barrios, la artística, de Norma López y la coordinación, de Claudio Bonifax.[1111]

El 2 de febrero el BFM dio otra función con dedicatoria, esta vez a Miguel Alemán Valdés; en su propio teatro y con un lleno total (mayoritariamente público extranjero) presentó dos obras referentes a Veracruz, estado natal del ex presidente, *Los totonacas* y *Fiesta en Tlacotalpan*.[1112]

El 24 del mismo mes, el BFM dio otra función-homenaje en su teatro y una cena en honor de Margarita López Portillo. Aunque la directora general de RTC no asistió, sí estuvieron su madre Refugio Pacheco de López Portillo, sus hermanas Alicia y Refugio López Portillo, y su hija Pilar Galindo López Portillo de Cordero. Además, estuvieron presentes "personalidades del mundo artístico, altos funcionarios de las tres industrias (radio, televisión y cinematografía)" y del INBA, como Juan José Bremer.[1113] Amalia Hernández explicó que la ausencia de la directora de RTC se debía a que estaba "un poco

[1111] Programa de mano de Función en honor de Víctor Flores Olea y Juan José Bremer, Teatro del BFM, México, enero de 1977.
[1112] Alma Rosa González, "Función del Ballet Folklórico dedicada al licenciado Miguel Alemán Valdés", en *El Heraldo de México*, México, 4 de febrero de 1977.
[1113] Boletín de prensa de la función-homenaje, BFM, México, 25 de febrero de 1977.

indispuesta", pero tenía "gran interés en crear nuevos espectáculos", y la coreógrafa se dijo dispuesta a "colaborar con ella".[1114]

El programa que presentaron para esa ocasión fue *El corrido mexicano*, las obras del Ballet de los Cinco Continentes *Turquía* y *Rusia*, y del Ballet Folklórico de las Américas, *Haití* y *Argentina*. Los coordinadores de la primera compañía y compañía residente eran, José Villanueva-Carlos Casados y Sonia Ornelas; coordinador musical, Pedro Muñoz; dirección general, Amalia Hernández; dirección artística, Norma López; asesora artística y directora de la Escuela del BFM, Clementina Otero de Barrios; coordinador administrativo, Claudio Bonifax; administrador general, José Paredes.[1115]

A finales de febrero se difundió desde Nueva York la noticia de que "el imperio del espectáculo" que había dejado Sol Hurok, después de su reciente muerte se derrumbó "estrepitosamente"; la empresa se desintegró y se suspendieron temporadas y funciones de danza, música y teatro en todo el mundo. La trascendencia de esta noticia para México era que una de las compañías que promovía dicha empresa era el BFM, con el que tenía grandes deudas, al igual que con otras de gran prestigio, como el Royal Ballet, el Ballet Sttutgart y el Kirov.[1116] Seguramente ésta fue la razón por la que el BFM no realizó giras a Estados Unidos durante varias temporadas.

En abril el Ballet Folklórico de las Américas dio funciones gratuitas en Oaxtepec, Morelos.[1117] Ese mismo mes el BFM se presentó en la Sala Juárez de la SRE como actividad de promoción de la Dirección Cultural de la Secretaría. La función estaba dedicada a las misiones culturales acreditadas en el país y buscaba estimular el intercambio artístico con otros países. El repertorio fue *La danza de Alcarabán* de Chiapas, *El jarabe del amor ranchero* de Zacatecas, *Son de la negra* de Jalisco, *La danza del venado* y *Fiesta en Tlacotalpan*.[1118] En ese 1977, la SRE otorgó a Hernández la medalla Águila de Tlatelolco por su labor de difusión artística nacional e internacional, y el BFM actuó en una función

[1114] Amalia Hernández en "Función en homenaje a Margarita López Portillo", en *Excélsior*, México, 26 de febrero de 1977, p. 11-B.
[1115] Invitación a la función en honor de Margarita López Portillo, Teatro del BFM, México, 24 de febrero de 1977.
[1116] "Estrepitosa quiebra de la Agencia del empresario número uno de Norteamérica", en *El Heraldo de México*, México, 25 de febrero de 1977.
[1117] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 7 de abril de 1977.
[1118] "Presentación del Ballet de México", en *Excélsior*, México, 23 de abril de 1977, p. 7-B.

especial en honor del presidente de Israel, Efraím Katzir, a la que asistieron López Portillo, integrantes de su gabinete, diplomáticos y miembros de la comunidad israelita en México.

El 7 de mayo de 1977 el BFM partió a otra gira por Europa, para actuar en Londres en una función de gala dentro de los festejos por los 25 años de reinado de Isabel II, quien recibió a los integrantes de la compañía. El Folklórico también participó en el Festival de Reims, así como en otras ciudades de Francia, en la República Federal Alemana (en Hamburgo incluso filmó una película), Suiza, Italia y Bélgica. En julio participó en el Festival de Montecarlo y el de Aix Lef Vain, y regresó a Inglaterra para dar una temporada en el Royal Festival Hall del 17 de julio al 20 de agosto. Con motivo de la reapertura de las relaciones diplomáticas con España, el BFM actuó en el Teatro Nacional Lope de Vega, en Sevilla, y en el Teatro de la Zarzuela, en Zaragoza, del 29 de septiembre al 8 de octubre, y para concluir su viaje en Madrid se presentó en el Palacio de Cristal, sede de la Convención Mundial de la Sociedad Americana de Agencias de Viajes (ASTA).[1119]

La gira tuvo mucho éxito; en Roma el BFM recibió elogios en la prensa, que señaló la vitalidad y calidad de su espectáculo e integrantes.[1120] En Alemania se le consideró en el *Liechtenstein Vaterland* como una de las mejores compañías del mundo, "importante cita cultural en la esfera intelectual", e informó de que hubo reventa para sus funciones. En Bruselas *Le Soir* aclaró que el espectáculo no era de *music-hall* pero tenía su alegría y colorido; era parte de la "auténtica tradición" y había surgido de "la imaginación" de Hernández. En el *Libre Belgique* de Bélgica apareció un artículo sobre la "fiesta de ritmos asombrosos, de danzas impetuosas, derroche de colores" que era el BFM. Decía que estaba lejos de las "importaciones turísticas"; en cambio, se notaba la "autenticidad" de música, danza y cantos; "Amalia Hernández lo comprende todo. El programa es ecléctico y el éxito no se hace esperar". Aunque en un primer momento el público estuvo "reservado", en la función "no paró de aplaudir y golpear con los pies al final".[1121]

---

[1119] Luis Bruno Ruiz, "Los bailarines mexicanos, en las bodas de plata de la reina", en *Excélsior*, México, 25 de abril de 1977, pp. 1-B y 3-B; Gabriela Aguirre Cristiani, "Proyección del Ballet Folklórico de México", en *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A. C., México, 1994, pp. 106 y 108, y Programación de la Temporada 1977-1978 del Teatro de la Zarzuela, en *ABC*, Madrid, España, 29 de septiembre de 1977.

[1120] "Gran éxito de crítica y público del Ballet de Amalia Hernández en la capital italiana", en *El Heraldo de México*, 27 de junio de 1977, p. 3-C.

[1121] Luis Bruno Ruiz, "Importante cita cultural llama al Ballet Folklórico", en *Excélsior*, México, 4 de agosto de 1977, pp. 1-B y 3-B.

En México fue objeto de dos comentarios más; uno, de Luis Bruno Ruiz, quien escribió que las obras del BFM tenían "valores positivos folclóricos", eran una "real ceremonia plena de fastuosidad y auténtico poder de fantasía" y en ellas Amalia Hernández lograba el equilibrio de decorados, música, temática y coreografía. Era la única con los recursos económicos para efectuar ese trabajo, además de sus "profundos conocimientos de la escena y sobre el público nacional e internacional".[1122] Otro más lo hizo Alwin Nikolais, quien participaba en el V FIC con su compañía: Hernández "es en sí misma un tesoro para su nación; ella ha logrado enriquecer el panorama artístico y se reconoce su labor muy especialmente en Estados Unidos y Europa".[1123]

Durante 1977 el BFM mantuvo sus funciones permanentes en el PBA, donde actuó en noventa fechas con sus obras *Los concheros*, *Chiapas*, *Zacatecas*, *Fiesta de Tlacotalpan*, *Los matlachines*, *La vida es juego*, *Danza del venado*, *Jalisco*, *Los dioses*, *Sones antiguos de Michoacán*, *La revolución*, *La zafra en Tamaulipas*, *Veracruz*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *Los tarascos*, *La boda de Jesusita en Chihuahua* y *Los totonacas*. En ese año la compañía con sede en el PBA estaba conformada por Amalia Hernández, directora general y coreógrafa; Norma López, directora; Carlos Casados y Pedro Muñoz, coordinadores; Carlota Hernández, producción; Leonardo Peláez, coordinador técnico; José Paredes, administración; Dasha, Delfina Vargas y René Durón, vestuario; Robin Bond, José Gómez Rosas, Delfina Vargas y Luis Alaminos, escenografía; Jesús Cueto, tramoya; Manuel Rivas y Moisés Arbolella, utilería; Teresa Cardona, guardarropa, y los maestros de danza Roseyra Marenco, Rosa Reyna, Valentina Castro, Teresa Padilla y Carlos Casados.

Los integrantes de la segunda compañía eran los coordinadores José Villanueva, Carlos Casados y Pedro Muñoz; coordinador técnico, Leonardo Peláez; administración, José Paredes; traspunte, Antulio Ávalos; tramoya, Jesús Cueto; utilería, Moisés Arbolella; guardarropa, Mario Sosa y Teresa Cardona; producción, Carlota Hernández, y los maestros Graciela Henríquez, Valentina Castro, Roseyra Marenco, Martha Alaminos, Rodolfo Torres y Manolo Vargas. Las bailarinas eran Teresa Padilla, María del Carmen Molina, Mercedes Loza, Mónica Vial, Brisa Guilarte, Ana María Tapia, Laura López, Maritza Hernández, Lili Rosas, Rosalba Haddad, Flor de Azalea Haddad, Rosa María Pérez, María de Jesús

---

[1122] Luis Bruno Ruiz, "Los bailarines mexicanos, en las bodas de plata de la reina", *op*. *cit*.
[1123] Alwin Nikolais en María Teresa Santoscoy, "Vibraciones cósmicas en el Ballet de Alwin Nikolais", en *El Sol de México*, México, 8 de mayo de 1977.

Morales, Silvana Montero, Claudia E. Piceno, Socorro Guzmán, Rocío Torres y Alejandra Castro; los bailarines Dante Palomino, Efrén Tello, Eduardo Velázquez, Gabriel Castillo, Emilio Castro, Jesús Carreón, Salvador Romo, Mario Valdez, Enrique Martínez, Guillermo González, José Guadalupe Rodríguez, Alfonso Rivera, Jesús Becerra, Marco Antonio Llanes, Adrián Rodríguez, Pedro Lara, Marcelino Hernández y Manuel González.

El coro estaba formado por las sopranos Silvia Dávila, Rosario González, Carolina Haddas, Hortensia Heredia, Amparo Martínez, Juan Ramírez, Esperanza Velasco y Guadalupe Guerrero; las contraltos Luz María Tamez, Delia Villarreal y Ofelia Gaona; los tenores Claudio Bonifax, Ignacio Chávez, Miguel Ángel Galindo, Víctor González, David Huicochea, Refugio Paredes y Abel Saldaña y los bajos Abel García Suazo, José Luis Íñiguez, Armando Vázquez, Jesús Villa, Arturo Medrano y Miguel Ángel Delgado. Los conjuntos musicales incluían a Isidro Medina, Gamaliel Medina, Héctor Medina, Rogaciano Medina, José Medina, Humberto Medina, Catarino Torres, Eustaquio Peña, Gilberto Gutiérrez, Miguel González, Antonio González, Casimiro Sánchez, Wilebaldo Amador, Rolando Hernández, José Espinoza, Reynaldo León, Héctor Díaz, Pedro Antonio García y Alejandro de la Cruz M.[1124]

Para 1978 las compañías y la asociación civil del Ballet Folklórico gozaban de aparente estabilidad; en febrero se creó una tercera compañía para que actuara permanentemente en el Teatro Nezahualcóyotl del Centro Acapulco, mientras la primera compañía asistió al Festival Anual de Artes con sede en Hong Kong; en mayo la escuela del BFM tenía 400 estudiantes de las tres especialidades,[1125] y en octubre la compañía residente fue requerida especialmente para una importante gira por Japón, después de dos años de negociaciones. Éstas habían sido tan prolongadas porque Amalia Hernández pedía condiciones muy específicas para el foro, iluminación y sonido; los japoneses habían tenido que fotografiar y filmar las obras en el PBA. En junio el presidente de la Sociedad del Estudio de la Música Iberoamericana de Tokio, Yoshio Nakanishi, hizo una visita más a México con miras a la contratación definitiva del BFM e incluso, de otros grupos.[1126]

[1124] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 593.
[1125] Fernando Aranzabal, "Amalia Hernández quiso ser bailarina del circo a caballo", en *Excélsior*, México, 13 de mayo de 1978, pp. 1-B y 2-B.
[1126] "Contratarán grupos folclóricos mexicanos para actuar en Japón", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1978.

El éxito del BFM en Japón fue muy importante; dio 37 funciones en 28 ciudades durante los 46 días que duró la estancia, y en todas ellas fue ovacionado por el público, que llenó los teatros.[1127]

Las funciones en el PBA continuaron con numerosos elencos y personal de las áreas técnica, de coordinación, producción, creación, diseño, coro, conjuntos musicales, clases y ensayos, que en total (tomando en cuenta las tres compañías) casi llegaba a 200 elementos.[1128] Sin embargo, a finales del año se desató un conflicto laboral dentro del BFM, que fue difundido en la prensa y que condujo a la formación del primer sindicato de bailarines en el país. Frente a las denuncias de bailarines despedidos y la crisis interna que vivía el BFM, Hernández recibió el apoyo de personalidades e instituciones gubernamentales, y además de numerosos artistas. Entre ellos estuvo la Sociedad de Autores y Compositores de Música, que en enero de 1979 le rindió un homenaje y le entregó, ante el presidente López Portillo, un diploma al mérito por la realización de cerca de cincuenta funciones de diversos espectáculos en el Teatro del BFM.[1129]

Sobre ese homenaje José Antonio Alcaraz escribió que con su labor Amalia Hernández había reforzado y desarrollado la relación entre coreógrafo y compositor. Por eso, Hernández había renovado en corto tiempo la danza, la cual "otrora constituyó una de las fuerzas motrices más importantes para la aplicación viva del arte de la composición musical en México, dando cabida así a nuevas voces en ambos terrenos, poniéndoles en contacto con algunas de las articulaciones e incitaciones para tan precioso maridaje". Gracias a la "decisión autónoma, sin subsidio oficial", en el teatro del BFM podían escucharse conciertos de obras de compositores mexicanos que se desarrollaban en corrientes contemporáneas, revisiones de trabajos anteriores y valiosos, y a intérpretes "no empalagados por la rutina, el convencionalismo o el cliché conservador". Por todo ello, "en la música: creadores, intérpretes, público y crítica, debemos a Amalia Hernández una expresión manifiesta de reconocimiento, a veinte años de iniciada su espléndida tarea, tal

---

[1127] "Triunfó en Japón el Ballet de Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 18 de diciembre de 1978, p. 24-B.

[1128] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 606-607.

[1129] Luis Bruno Ruiz, "Los compositores entregaron diploma a la coreógrafa Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 30 de enero de 1979, pp. 1-C y 7-C.

como lo han hecho ya los agrupados en torno del BFM. Amalia merece la gratitud, aplauso, tributo y cariño de aquellos a quienes congregó la danza".[1130]

A raíz del conflicto laboral, la compañía de Acapulco fue desintegrada y las otras dos compañías, reorganizadas: se mantuvieron las funciones en el PBA durante 1979, año en que se presentaron *Los concheros*, *Chiapas*, *Zacatecas*, *Fiesta en Tlacotalpan*, *Los matlachines*, *Juegos*, *Danza del venado*, *Jalisco*, *Los dioses*, *Sones antiguos de Michoacán*, *La Revolución*, *Veracruz*, *Los tarascos* y *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, con la participación de 35 bailarines, 27 cantantes y 24 músicos.[1131] La compañía residente actuó además en otras actividades, como en la clausura del Simposio Filosófico Internacional en el PBA, en julio.[1132]

A mediados de 1979 la primera compañía partió de gira por Centro y Sudamérica; principió en Guatemala, donde donó las ganancias de su primera función a las instituciones artísticas de ese país. El viaje duró tres meses, en los que el BFM actuó en siete países más, donde tocó las ciudades de San José, Medellín, Cali, Lima, Buenos Aires, Tucumán, San Nicolás, Rosario, Río de Janeiro, Caracas y Panamá.[1133] Como sucedió en todas esas ciudades, en el Teatro Municipal de Lima el BFM tuvo funciones triunfales y apareció en televisión, además de que hubo, según Amalia Hernández, un intercambio con el Conjunto Nacional Folklórico de Perú.[1134] Desde Buenos Aires llegaron los comentarios sobre la compañía: "dejó extasiado una vez más a los argentinos"[1135] y causó "un asombro de belleza folclórica".[1136]

Al regresar a México, el Ballet Folklórico de las Américas, promovido por el BFM durante ese año, dio numerosas funciones en las delegaciones del Distrito Federal, además de viajar a León, Toluca, Culiacán, Manzanillo, Puerto Vallarta, Tepic, Guadalajara y Manzanillo.

---

[1130] José Antonio Alcaraz, en *Proceso* núm. 125, México, 26 de marzo de 1979, en *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. I, *op. cit*., pp. 894-895.
[1131] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 615.
[1132] Raquel Díaz de León, "Con una función de ballet terminó el Simposio Filosófico Internacional", en *Excélsior*, México, 12 de julio de 1979, pp. 1-B y 6-B.
[1133] Luis Bruno Ruiz, "Gira del Ballet Folklórico de México por Sudamérica", en *Excélsior*, México, 13 de octubre de 1979.
[1134] "El Ballet de Amalia Hernández en la televisión de Lima", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1979.
[1135] "Latitud argentina. Merecidos elogios al Ballet Folklórico de México", en *Novedades*, México, 8 de agosto de 1979.
[1136] Cit. en Luis Bruno Ruiz, "„Intento extraer la esencia medular del folclor", dice Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 21 de agosto de 1979, pp. 1-B y 4-B.

En enero de 1980 Amalia Hernández estrenó dos obras en el PBA: *Sones de tarima de Tixtla* y *Guerrero, Guerrero*, ambas con música popular y diseños de Guillermo Barclay; enriqueció así su repertorio, que mostró por casi 120 fechas en ese foro (la primera obra ya había sido presentada por la desaparecida compañía de Acapulco). Como cada año, el BFM participó en el FIC de 1980 en Guanajuato, esta vez con el Ballet Folklórico de las Américas. Se comentó que la compañía de 36 bailarines y 28 cantantes fue muy aplaudida, a pesar de que su programa "sigue siendo básicamente como hace veintitantos años".[1137]

En el mismo tono, un cronista de *Excélsior* opinó que ese grupo "le ha recetado al público una sarta de bailes que nos aseguran que son latinoamericanos", pero se podían suscitar reclamos "por difamación", de países como Argentina o Haití. Para él, lo presentado era "el concepto de *showbusiness* que tanto éxito tuviera en el BFM y que logró apantallar a cuanto turista lo admiró"; sin embargo, eso había sucedido en "otras épocas y esta nueva compañía tiene problemas, pues no ofrece más que vestuario. No hay bailes, ni sentimiento en los bailarines y todo el espectáculo se antoja más un desfile de modas que un ballet folclórico. Y hasta las modas están distorsionadas. Con todo esto en mente, es pues válido preguntarse qué significa el baile folclórico que practica esta compañía".[1138]

El juicio de otro cronista divergía del anterior: el Ballet Folklórico de las Américas tenía "sorprendentes obras", como *Haití Banda* de Geoffrey Holder, ejecutada por Ricardo Higuera y la "formidable" Roseyra Marenco; además de *Argentina* de la misma Marenco, *Perú* de Rosa Reyna, *Ecuador* de Patricia Aulestia, y *Los concheros* y *Chiapas* de Amalia Hernández, quien logró "magníficos aciertos de danzas plenamente folclóricas que han tenido un bellísimo marco en el teatro".[1139]

Del 22 de agosto al 1 de septiembre de 1980 el BFM hizo una gira por Puerto Rico; siguió otra por Estados Unidos en noviembre, cuando viajó con más de 60 artistas.[1140] Esta compañía viajera tenía como directora general y coreógrafa a Amalia Hernández; directora artística, Norma López; coordinador general, José Villanueva; coordinadores, Pedro Muñoz y Carlos Casados; coordinación técnica, Natividad Neri Marino; administración, José Paredes; técnicos de sonido, Rogelio Galván y Ramón López; coordinador administrativo,

---

[1137] "El BFM convive con el pueblo", en *Novedades*, México, 4 de mayo de 1980.
[1138] "Ocho facetas diversas del Festival Cervantino", en *Excélsior*, México, 13 de mayo de 1980.
[1139] Luis Bruno Ruiz, "En el Cervantino, el Ballet de las Américas", *op. cit*.
[1140] "Gira del BFM por Europa y Estados Unidos: Hernández", en *Unomásuno*, México, 26 de agosto de 1980.

Claudio Bonifax; maestros, Roseyra Marenco, Carlota Lozano, Rodolfo Torres, Juan Caudillo y Tizoc Fuentes; diseños de vestuario, Dasha, Delfina Vargas, Guillermo Barclay, Miguel Covarrubias, Robin Bond, Feliciano Béjar, Geoffry Holder, René Durón, Amalia Hernández y Luis Alamidos; tramoya, Jesús Cueto; taller de vestuario y utilería, Carlota Hernández, Teresa Cardona, Mario Sosa, Isaías Ramírez y Moisés Arbolella. Las bailarinas eran María del Carmen Cárdenas, Elsa María García, Susana Barrera, Eva Rodríguez, Martha Flores, Leticia González, Rosalinda Torres, Eva Morales, Claudia Piceno, Esther Vizcarra, Patricia Solís, María Elena Cruz y Leticia Soto; los bailarines, José Manuel Esquivel, Ricardo Higuera, Emilio Cerón, Guillermo Pensado, Manuel Romero, Mario García, Francisco Cruz, Ricardo Monfort, José Alfredo Castillo, Fernando Fernández, Samuel Torres, Carlos de la Torre, Néstor Castelán, Ernesto Anaya, José Santacruz, Carlos Chirino, José Villaseñor y Pedro Rodríguez.

La cantante era Carolina Haddas; los conjuntos musicales estaban formados por Marcelino Ortega, Jesús Castillo, Gustavo Alvarado, Santos Zamora, Leonardo Romero, Gilberto Bedolla, Florencio Morales, Carlos Godo y Fausto Baños (mariachi); Rafael Rosas, Crescencio Cruz y Tomás Payán (jarochos) y Gustavo Baños (percusiones).

En tanto, la segunda compañía mantuvo su presencia en el PBA con 116 fechas en 1980. El coro que aún conservaba la compañía residente (desaparecería pocos años después) estaba formado por las sopranos Silvia Dávila, Etelvina Garduño, Rosario González, María Guadalupe Guerrero, Hortensia Heredia, Rosa María Pantoja, Juana Ramírez, Marie Christine Steger y María Elena Aura P.; las contraltos Mercedes Carrillo, Blanca Idalia Delgado, Luz María Tamez, Delia Villarreal, Carolina Haddas y Ofelia Gaona; los tenores Claudio Bonifax, Ignacio Chávez, Miguel Ángel Galindo, David M. Huicochea, Abel Saldaña Díaz y Esteban López; los bajos Abel García Suazo, José Luis Íñiguez, Fernando Rojas, Armando Vázquez, José de Jesús Villa, Miguel Ángel Delgado y José Francisco Gómez.

El mariachi estaba formado por Isidro Medina Macías, Gamaliel Medina Peña, Héctor Medina R., Rogaciano Medina R., José Medina R., Humberto Medina R., Catarino Torres, Eustaquio Peña, Gilberto Gutiérrez, Miguel González N. y Antonio González; el conjunto tamaulipeco, por Casimiro Sánchez, Wilebaldo Amador y Rolando Hernández; el jarocho, por Israel Chávez, Zeferino Romero y Rafael Rosas; los suplentes eran Héctor

Díaz Pérez, Alejandro de la Cruz, Fausto Baños y Manuel Cruz Jiménez, y la marimba, con Hermisendo Paniagua, Pedro Antonio García, Artemio Avendaño y Gustavo Trujillo.[1141]

Amalia Hernández comenzó la década de los ochenta con planes para nuevas obras. Desde 1979 Luis Bruno Ruiz había informado sobre los deseos de la coreógrafa de crear una sobre la historia de la china poblana y su llegada a México en la Nao China; sin embargo, nunca concretó su idea.[1142] La otra obra que tenía en mente se basaba en los descubrimientos del Templo Mayor (1978),[1143] que efectivamente se estrenó como *La gran Tenochtitlan* en 1982 (m. Revueltas y Pérez, diseños Barclay); Hernández la dedicó a su padre.

---

1141 *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, pp. 623-624.

1142 Luis Bruno Ruiz, "Historia de la china poblana, en un ballet", en *Excélsior*, México, 29 de abril de 1979, pp. 13-B y 23-B.

1143 Luis Bruno Ruiz, "Gira del Ballet Folklórico de México por Sudamérica", *op. cit.*

**Un conflicto laboral y surgimiento de un sindicato de la danza**

En diciembre de 1978 se inició un publicitado conflicto laboral dentro del BFM. Los bailarines despedidos de la compañía Guillermo González, Celia Dávila y Mario Valdez, entre otros, denunciaron que Amalia Hernández los explotaba "con sueldos de hambre"; no contaban con las prestaciones sociales que otorgaba la ley; eran amenazados porque habían formado un sindicato para defender sus derechos laborales, y en el caso de los bailarines que actuaban en forma permanente en Acapulco, sólo percibían 750 pesos semanales y entre 50 y 100 pesos para sus comidas. Los denunciantes se decían representantes de la mayoría de los elencos que constituían las tres compañías dirigidas por Hernández; afirmaron que, aunque dedicaban tiempo completo al BFM, recibían entre 5 y 7 mil pesos mensuales y se les obligaba a pagar impuestos. Dijeron que su situación era "crítica" por la falta de seguridad en el trabajo, pues estaban expuestos a ser desplazados "por bailarines extranjeros", se les obligaba a firmar contratos "leoninos" de los que no poseían copias, y el trato que les daban Hernández y sus hijas Viviana Basanta y Norma López, quienes coordinaban los elencos, era "inhumano".

Se quejaban de no tener prestaciones sociales como derecho a obtener vivienda o, en el caso de la compañía de Acapulco, servicios médicos del IMSS, y de no contar con las condiciones para "elevar su calidad" en el trabajo, haciendo referencia a capacitación teórica y práctica.

Acusaron a Hernández y sus hijas de hacerlos objeto de represalias, como los despidos de los integrantes del Comité Ejecutivo del sindicato, la retención de salarios y las calumnias que contra ellos habían levantado. La bailarina Adela Rojo, integrante del nuevo sindicato, denunció que varios policías judiciales rondaban su casa, donde habían realizado asambleas, y Hernández "me ha calificado de comunista, sin que yo milite en ese partido". A otra bailarina, Rosa María Brito, "le robaron en su domicilio, no obstante que vive en un lugar seguro, y lo más probable es que hayan sido los enviados de Amalia Hernández".[1144]

Desde Acapulco llegaron noticias del conflicto, pues 43 bailarines de la tercera compañía del BFM denunciaron a "la empresaria" Hernández por malos tratos, pago de salarios "irrisorios" desde diez meses atrás, carencia de prestaciones sociales y despidos injustificados. Eran los integrantes José Antonio Guzmán, Antonio Hernández y Alma Rosa

[1144] Héctor Almazán, "Denuncia de los integrantes del BFM, contra Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1978.

Balcázar, quienes aclararon que sus salarios eran de entre 500 y 1,500 pesos semanales, "que comprenden sólo los periodos de actuación, pero no así el tiempo que dedican a ensayos, que casi siempre es mayor que el de las actuaciones". Señalaron que se explotaba a los integrantes de las tres compañías del BFM con un sueldo "que ni siquiera alcanza el mínimo estipulado", por lo que pidieron la intervención de la Secretaría del Trabajo.[1145]

Un día después de esa nota, los bailarines de Acapulco, encabezados por Alfredo Guzmán, informaron que 25 integrantes de la compañía habían sido despedidos, que el cuerpo de seguridad del Centro Acapulco les había impedido ingresar y que sus pertenencias, que se encontraban en una casa, habían sido "sacadas a la calle". Aseguraron que esa decisión había provenido de la ciudad de México y que presentarían una demanda laboral en la Junta de Conciliación y Arbitraje.[1146]

Simultáneamente a esa noticia, se informó del éxito del BFM en su gira por Japón,[1147] y el bailarín y coreógrafo Polo Rojas, quien había hecho una importante labor dentro de los reclusorios de mujeres dando clases de danza, participó en el debate sobre el conflicto. Aseguró que Amalia Hernández había abusado de varios bailarines y que estaba sostenida por "fuerzas políticas". Para él, la danza mexicana en general estaba en "decadencia" y "el mal no sólo existe en el BFM", sino en muchas otras instituciones artísticas, como la ADM, porque las dirigían funcionarios que desconocían la danza. Como era común en esos años, atacó a Vázquez Araujo, porque era "inconcebible que ese señor esté al frente de una institución tan importante, sin que nunca haya hecho una primera posición". Rojas planteó que para evitar las vejaciones de que eran objeto los bailarines, era necesaria la unión de éstos.[1148]

El conflicto que se desató en diciembre de 1978 dentro del BFM venía gestándose desde tiempo atrás. Según el líder del nuevo sindicato, Guillermo González Aranda, en 1976 habían realizado su primera acción, reivindicando sus salarios. Luego de habérselo solicitado a Hernández en varias ocasiones, antes de una función en el PBA los bailarines exigieron un aumento salarial del 15% y amenazaron con impedir que la función se

[1145] "Bailarines acusaron de explotadora a Amalia Hernández, en Acapulco", en *Excélsior*, México, 17 de diciembre de 1978.
[1146] "Amalia Hernández despidió a 25 miembros del Ballet Folklórico", en *Excélsior*, México, 18 de diciembre de 1978.
[1147] "Triunfó en Japón el Ballet de Amalia Hernández", *op.cit*.
[1148] Polo Rojas en Eduardo Camacho, "Urge que los bailarines se unan para evitar que empresarios como Amalia Hernández los vejen", en *Excélsior*, México, 24 de diciembre de 1978.

realizara. Los participantes en esa ocasión fueron Dante Palomino, Guillermo González, Mario Valdez, Jorge Garduño, Efrén Tello, Salvador Romo, Enrique Martínez, Alfonso Rivera, Manuel González, Marcelino Hernández, José Guadalupe Rodríguez, Teresa Padilla, María del Carmen Molina, Maritza Hernández Zambrano, Lilí Rosas, Rosalba Haddad, Flor de Azalia Haddad, Rosa María Pérez y Socorro Guzmán. Hernández accedió a dar el aumento solicitado, lo cual benefició a las compañías viajera y residente.

Al año siguiente se dio una situación similar, pues los bailarines pidieron un aumento salarial "de emergencia" a Hernández, por medio del coordinador Carlos Casados, pero otra vez debieron presionar antes de una función para que se les otorgara. El aumento fue concedido: 15% para la compañía residente (la encargada de hacer presión) y 10% para la viajera, sin que hubiera intervenido.[1149]

Veinticinco años después de esas acciones, González Aranda ha sostenido que la intención de su grupo no era dañar a la compañía que era su fuente de trabajo, sino que se cumplieran las justas demandas de los bailarines. Recuerda que siendo muy jóvenes y venciendo el temor que les daba enfrentarse a Amalia Hernández amenazándola con cancelar funciones, los integrantes del BFM entendieron que solamente unidos podrían alcanzar una solución. Por tal razón, González Aranda define esos paros y reclamos como un proceso de sensibilización de los bailarines, gracias al cual fue posible organizarse para conformar un sindicato independiente.[1150]

Otro momento importante de la lucha de los bailarines se dio durante la gira del BFM por Japón, cuando después de dar dos funciones en Fukuoka, 19 bailarines se revelaron exigiendo una alimentación digna.

Al regresar a México, varios integrantes de la compañía residente que venían considerando desde tiempo antes la necesidad de organizarse para defender sus derechos laborales, lanzaron una convocatoria a la asamblea constitutiva del sindicato de trabajadores del BFM, para el 20 de noviembre. En esa fecha se celebró la reunión y se constituyó el Sindicato del BFM "20 de Noviembre", cuyo Comité Ejecutivo elegido por

---

[1149] En 1977 los bailarines que se negaron a dar función como forma de presión para obtener el aumento salarial fueron Dante Palomino, Guillermo González, Marco Antonio Robles, Jorge Garduño, Víctor Hugo Gazga, Alfonso Rivera, Víctor Sánchez, Marcelino Hernández, Marco Antonio Llanes, Adrián Rodríguez, Fernando Bermejo, Francisco Martín Pérez, José Guadalupe Rodríguez, Maritza Hernández, Lilí Rosas, Adela Rojo, Rosa María Pérez, Rosalba Haddad, Celia Dávila y Delia Hernández.

[1150] Guillermo González Aranda en entrevista con Margarita Tortajada Q., CENIDI Danza, México, 2 de diciembre de 2003, inédita.

unanimidad quedó integrado por Guillermo González Aranda (secretario general), Mario Valdez Nieto (secretario de Organización), Víctor Hugo Gazga Bello (secretario de Trabajo), Carlos Ríos Mendoza (secretario tesorero) y Rosa María Brito Serrano (secretaria de Actas y Acuerdos).[1151] Guillermo González y otros líderes del sindicato realizaron campañas para promover la adhesión del resto de los bailarines de las compañías viajera, residente y de Acapulco.

El 26 de noviembre, antes de la función matutina en el PBA, los directivos del BFM dieron a conocer los nombres de los bailarines que participarían en ésta. Debido a que en el reparto no fueron incluidos aquellos que no habían viajado a Japón, que esperaban reincorporarse a la compañía residente a su regreso, hubo diversas expresiones de inconformidad. Para presionar a Amalia Hernández, quien de manera "arbitraria" decidía la permanencia o no de los bailarines en las diversas compañías sin tomar en cuenta su "cumplimiento, antigüedad y calidad", un grupo de los integrantes que estaban programados originalmente para participar en esa función decidieron no darla. Ésta finalmente se llevó a cabo, pues todo se resolvió con suplencias y reajustes.[1152]

A los dos días viajaron a México los integrantes de la tercera compañía Fabián Efigenio y José Alfredo Guzmán, quienes impulsados por los bailarines que organizaban el nuevo sindicato, se presentaron ante las compañías viajera y residente para denunciar la irregular situación laboral que vivían, difundir su pliego petitorio y pedir su solidaridad, lo

---

[1151] El resto de los integrantes del sindicato eran Manuel González Aranda, Rodolfo Hernández Montaño, Marco Antonio Llanes Sevilla, Lilí Rosas Prieto, Juan Alberto Terán Uribe, Luciano Torres Arrioja, Ana Olivia Pacheco Vega, Amador Rosas Monje, Celia Dávila Rosales, Guadalupe Guerra García, Marcelino Hernández Estrada, Rosalba Haddad Salgado, Maritza Hernández Zambrano, Magdalena Martínez Castillo, Adela Rojo Pérez, Adrián Rodríguez García, Víctor Sánchez Gutiérrez, Delia Hernández Meléndez, Alma Rosa Balcázar, Jorge Batani Castro, Fabián Ifigenio Sánchez, José Luis Flores Gómez, Antonio Fernández Ramírez, José Alfredo Guzmán Sánchez, Claudia Elsa Martínez Vela, Arnoldo Manchi Gómez, Martha Larrauri Santamaría, Miriam Maricela López Guillén, Ramón Armando López Ramírez, Hortensia Nava Salgado, Rodolfo Salinas Ramírez, Víctor Manuel Serrano Chávez, Isaac Shultz Reyes, Eduardo Pérez de la Hoz, José Ramón Castañeda Quintero, Azucena Jiménez González, Antonio Rodolfo Freyre, Fernando Bermejo Rojas, Francisco Martín Pérez Espinaco, Marco Antonio Robles Lara, Elisa Reyes Rodríguez, Rodolfo Ballesteros García, Leovis Sánchez García, Miguel Ángel Alvarado Hernández, Víctor Jiménez Ocampo, Laura Elena Carrasco Aguilar, Rosaura Ramírez Moguel, Araceli Juárez Casarín, Carlos Ortiz Márquez, Mónica Solís Mejía y Adrián Domínguez Hernández. En Archivo de Guillermo González Aranda.

[1152] "Domingo 26 de noviembre", documento mecanografiado, México, 1978, Compilación de testimonios de integrantes del Sindicato del BFM "20 de Noviembre", Archivo de Guillermo González Aranda.

que consiguieron de inmediato, así como la promesa de Viviana Basanta de que "todo se iba a arreglar".[1153]

El 4 de diciembre a las 12 horas algunos integrantes del Comité Ejecutivo del sindicato recién formado acudieron a presentar su documentación con el fin de obtener el registro oficial en la Dirección General de Registro de Asociaciones de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social. Seis horas después se iniciaron los despidos en el BFM (empezando por los bailarines que formaban el Comité Ejecutivo del sindicato); dos policías colocados a las puertas de las instalaciones del BFM impedían (con foto en mano) la entrada de los bailarines señalados por Amalia Hernández, y el personal de seguridad del PBA hizo lo mismo a la entrada de ese teatro.

Poco a poco, y debido a las muestras de solidaridad que dieron otros bailarines a sus compañeros despedidos (como ausentarse de funciones y ensayos), la lista de éstos creció en la ciudad de México. El 12 de diciembre, Rosa María Brito Serrano (despedida vía telefónica el día 4) viajó a Acapulco con el fin de promover el apoyo de los compañeros de la tercera compañía; 17 integrantes de ésta decidieron no asistir a la función del Centro de Convenciones, y ante el número tan reducido de bailarines, dicho Centro suspendió la segunda función del día. El 16 de diciembre la coordinadora de la compañía, Isabel Salcedo, les informó a los bailarines de que Amalia Hernández daba por desintegrada a la tercera compañía; de los 41 bailarines que la formaban, 34 quedaron definitivamente fuera del BFM y siete fueron trasladados a México para incorporarse a las otras dos compañías.[1154]

En total fueron despedidos 56 bailarines del BFM; a finales de diciembre de 1978 Amalia Hernández habló públicamente de la situación. La redacción de *Excélsior*, diario que había dado voz a los quejosos de la compañía, recibió una carta de Hernández dirigida a su director. La importancia de esta carta no se limita al conflicto, pues contiene la información sobre la organización de la compañía, sus nombramientos y asignación de salarios.

---

[1153] "Martes 28 de noviembre", documento mecanografiado, México, 1978, Compilación de testimonios de integrantes del Sindicato del BFM "20 de Noviembre", Archivo de Guillermo González Aranda.

[1154] "Martes 12 de diciembre" y "Sábado 16 de diciembre", documentos mecanografiados, México, 1978, Compilación de testimonios de integrantes del Sindicato del BFM "20 de Noviembre", Archivo de Guillermo González Aranda.

Luego de legitimar a su compañía afirmando que se había convertido en asociación civil por acuerdo presidencial y que desde hacía veinte años daba cuatro funciones semanales en promedio en el PBA, Hernández dio su versión sobre los problemas:

El domingo 26 de noviembre pasado sucedió que en la función de las 9:30 horas [en el PBA] un grupo de diez bailarines hizo enorme escándalo, gritando "Este es un paro", y trató de suspender la función con el pretexto de que la novia de uno de ellos había llegado de la compañía de Acapulco y tenía que bailar aquí [en la ciudad de México]. Era sólo un pretexto, porque posteriormente empezaron las amenazas de golpear a sus compañeros que los suplieron, ya que amenazaban con irse. Tuvimos que sacar a los cinco agitadores.

Las siguientes funciones en Bellas Artes fueron saboteadas secuestrando y amedrentando bailarines, faltando otros elementos de su grupo sin aviso ni justificación. La ley del espectáculo especifica que el sabotaje o falta injustificada, o falta sin previo aviso a una función se considera delito de fraude al público y deben ser suspendidos.

Pudimos, con el admirable esfuerzo de los demás, llevar a cabo las funciones, y hace veinte años con esfuerzos enormes de distinta índole cumplimos con el honor que el gobierno de México nos ha concedido de presentar un espectáculo de arte mexicano en el PBA. Tuvimos que suspender a los demás saboteadores y empezó la campaña de difamación.

El grupo de saboteadores se desplazó a Acapulco y logró que veinte jóvenes pararan las funciones del Centro de Convenciones, y como allá no contábamos con suplentes suficientes tuvieron las autoridades del Centro que devolver los boletos al público, en detrimento del prestigio del Centro y del Ballet. Y por esta razón, el Centro de Convenciones dio por terminadas las presentaciones y convenio con esta compañía.

Los muchachos enojados aumentaron sus ataques difamatorios apoyados por líderes de afuera. El grupo que ha saboteado es la generación más joven del Ballet; algunos tienen dos meses, otros cinco y están todavía en la categoría de suplentes. Los que más tiempo tienen son dos años y medio. Tal vez el fondo de su descontento es que la base más importante del Ballet son artistas muy completos, que tienen más de quince años en nuestra institución y que son los solistas y maestros principales.

El escalafón que seguimos es que después de estudiar en la escuela, pasan al grupo de suplentes, y de allí a terceros bailarines, a segundos y a primeros, después a solistas y a maestros solistas y coordinadores. Los sueldos están en proporción a estas categorías y se aumentan cada año en relación con los aumentos autorizados en los precios del boletaje de Bellas Artes, pues las dos terceras partes de las entradas son cedidas al Ballet para su mantenimiento.

Los elementos que ya estaban fuera trataron de formar un sindicato sin saber que el Ballet tiene su contrato colectivo con un sindicato organizado, y en vista de los graves ataques y problemas que estábamos sufriendo, los abogados y autoridades de nuestra institución decidieron que se les acusara en la Procuraduría [General de Justicia del Distrito Federal, PGJDF], ya que no entendían de razones, de ley ni de respeto. Se levantó un acta de sabotaje a las funciones de Bellas Artes, difamación a nuestra institución y a mí, y amenazas a los demás artistas.

¡Y pensar que cuando salgo a saludar ante el público a miles de personas como en Japón, Canadá, Estados Unidos, Sudamérica, Centroamérica, el Caribe, los países

socialistas, España, Francia, Inglaterra, Israel, Líbano, Egipto, pero sobre todo el amor de los públicos de México y aquí, dentro de nuestra institución, un grupo de mis alumnos ataca por ambiciones de poder! ¿Será la ley de las compensaciones o el precio de la gloria? Da pena. Atentamente Amalia Hernández.[1155]

Los bailarines despedidos del BFM respondieron de inmediato en otra carta al director de *Excélsior*, firmada por 16 de ellos, aglutinados en el Sindicato 20 de Noviembre. Dijeron que Amalia Hernández pretendía confundir a la opinión pública, "presentándose como víctima" y a ellos, como "los malos del espectáculo". Reconocieron que hacía veinte años el BFM había sido impulsado para defender la cultura y tradiciones mexicanas, pero "en la práctica" era un "establecimiento comercial, propiedad de la señora Hernández y de sus hijas, que lucra con la riqueza de nuestro folclor, explotando inicuamente a los integrantes del Ballet, en especial a nosotros los bailarines". De nuevo enlistaron las irregularidades:

se nos pagan sueldos de hambre por ensayo y por función, a algunos nada se les paga por ensayo, se nos obliga a firmar recibos por honorarios y no por salarios, ninguna prestación de las accesorias al salario que marca la ley se nos conceden, no tenemos ninguna seguridad en el trabajo, se nos niega nuestro derecho a sindicalizarnos, consecuentemente a la contratación colectiva, se nos despide injustificadamente, se nos suspende también sin razón, se nos multa, a muchos se nos niega la filiación al Seguro Social, se nos obliga a laborar enfermos o lesionados, etcétera.

Explicaron que esa situación los había llevado a formar el Sindicato Independiente 20 de Noviembre del BFM, lo cual ocasionó el despido de diez bailarines de la primera compañía, doce de la segunda y 34 de la tercera. De ese total de 56 bailarines, 34 eran solistas con una antigüedad de dos a cinco años. Además, denunciaron que "la propia patrona" los había acusado ante la PGJDF por "sabotaje, difamación y amenazas", que "sólo en su mente ofuscada por la ira al conocer nuestra decisión de sindicalizarnos se pudo concebir".

La "mentalidad de patrona explotadora" de Hernández se demostraba en su afirmación de que ya existía un sindicato del BFM, de lo cual dudaban, pero en caso de que así fuera se había formado sin conocimiento de los trabajadores y sólo era "una maniobra más de dicha señora para negarnos lo que nos corresponde, amén de quedar en descubierto el viejo timo entre patrones sin escrúpulos y líderes charros de suscribir „contratos de

[1155] "Amalia Hernández aclara la situación de un grupo de bailarines de su compañía", en *Excélsior*, México, 26 de diciembre de 1978.

protección" a espaldas de los trabajadores". Retaron a Hernández a mostrar el contrato colectivo que decía estaba firmado con "un sindicato organizado", y anunciaron que habían solicitado la intervención de las autoridades de la Secretaría del Trabajo exigiendo su reinstalación, pago de prestaciones y respeto a los derechos laborales que la ley les concedía. Según los firmantes, hasta el momento Hernández no había comparecido ante las autoridades laborales, pero ellos seguían recibiendo citatorios "apremiantes" de la Procuraduría.

Luego de las consignas "Por la justicia social a los trabajadores del arte, por el Sindicato 20 de Noviembre del BFM", aparecían las rúbricas de Mario Valdez Nieto, Lilí Rosas Prieto, Olivia Pacheco Vega, Antonio Rodolfo Freyre, Rosalba Haddad Salgado, Amador Rosas Monge, Víctor Sánchez Gutiérrez, Víctor Hugo Gazga Bello, Fabián Efigenio Sánchez, Rosa María Brito Serrano, Fernando Bermejo Rojas, Carlos Ernesto Ríos Mendoza, Azucena Jiménez, José Alfredo Guzmán Sánchez, Juan Alberto Torán Uribe y Marta Larrauri Santamaría.[1156]

A los pocos días, ya en enero de 1979, "todo el personal del BFM" firmó una carta,[1157] que fue publicada en los diarios de la ciudad, apoyando a Amalia Hernández y repudiando al "grupo de gente que trata de privarnos de nuestra fuente de trabajo", que consideraban "negativo y destructivo". Decían estar "satisfechos por la administración y organización" del BFM "ya que amamos nuestra profesión y nuestra institución, y no estamos ya dispuestos a seguir soportando todos los insultos y difamaciones" a la compañía y su directora.[1158]

Los disidentes arremetieron de nuevo; Eduardo Camacho, de *Excélsior*, publicó una nota señalando que los integrantes del Comité Ejecutivo del Sindicato 20 de Noviembre

[1156] "Amalia Hernández lucra con nuestro folclor: los bailarines despedidos", en *Excélsior*, México, 28 de diciembre de 1978.
[1157] Los firmantes fueron Leonor Medina, Margarita Gallo, Isabel Aguilar, José Villaseñor, Rogelio Mora, Felipe Badillo, María Teresa Munguía, Juan Carlos Rodolfo Freyre, Elvia López, Dolores Jiménez, Teresa Cardona, Lourdes Velasco, Ángela Rodríguez, Gildardo López, Érika Méndez, Leandro Ramírez, Javier González Díaz, Claudio Bonifax, Ana Coria, Elsa María García, Ramón A. Gómez, Esperanza Márquez, Rogelio Galván, Inés Badillo, Néstor Castellón, Juan Xavier Luna, Francisco Cruz, Carlota Hernández, María del Carmen Morales, Fidel Cabrera, Ana María Aguirre, María Elena Ramos, María de la Luz Martínez, Josefa Castro Rosas, Raúl Guerrero, Gudelia Velasco, Mario García, Patricia Solís, José Saúl, Manolo Romano, Salvador Salcedo, Mario Sosa, Víctor M. Durazo, Ofelia Gaona, Marta García, Hortensia Arrellano, Eva Aurora Rodríguez, Marcelino Hernández, Guillermo Pensado, Lucila Ramos Molina, Rosario González, Juan Ramírez, Idalia Delgado Valero, Esteban López, Abel Saldaña y "otros".
[1158] "Apoyan a Amalia Hernández los miembros del Ballet Folklórico", en *Novedades*, México, 6 de enero de 1979.

negaban haber atentado contra las fuentes de trabajo, solamente exigían sus derechos y querían "darle al Ballet la verdadera finalidad para la cual fue creado". Rosa María Brito, Mario Valdez Nieto, Guillermo González Aranda, Víctor Hugo Gazga Bello y Carlos Ernesto Ríos Mendoza, a su vez, acusaban a Amalia Hernández de atentar contra la fuente de trabajo, pues "ella ha declarado en múltiples ocasiones que no le interesa deshacer las compañías de Ballet, pues ha recibido propuestas de empresarios extranjeros para formar otros conjuntos en el exterior".

Aseguraban que, debido a las presiones, "manipuleo y riqueza de artimañas de la señora Hernández", integrantes del BFM habían firmado la carta en la que defendían a su directora. Los firmantes eran parte del personal artístico (39 bailarines, 14 coristas, dos músicos, tres técnicos y un floreador) y de confianza (tres coordinadores, dos secretarias, un administrador, un contador, un auxiliar de contador, un reservador de boletos, cuatro encargados de vestuario, dos costureras, ocho mozos, dos intendentes, dos policías, su ama de llaves y su chofer), y algunas de las firmas se repetían (lo cual fue constatado).

Asimismo, informaron de que el BFM se negaba a recontratar a los bailarines de Acapulco argumentando que ya no existía "ninguna fuente de trabajo" en ese puerto, y que de las compañías de la ciudad de México sólo algunos de los despedidos serían recontratados bajo las condiciones del sindicato que según Amalia Hernández existía.

Los denunciantes anunciaron que se habían realizado ya seis juntas en la Dirección de Conciliación y Arbitraje de la Secretaría del Trabajo, y a ninguna de ellas había asistido Hernández, lo que significaba que se negaba al diálogo. Los representantes de la directora les habían advertido de que no se aceptaría la reinstalación de ningún integrante del Sindicato 20 de Noviembre, ni el reconocimiento de éste.

Acusaron a Hernández de no haber cumplido con la solicitud que el gobierno le hizo en 1963, de formar el Instituto Mexicano de Arte Folclórico, que daría clases gratuitas, tendría un museo, biblioteca, escuela de teatro mexicano y departamento de investigación técnica. En contraste, Hernández había formado una escuela "elitista y el nivel de capacitación es muy bajo, ya que sólo se imparten clases a la gente pudiente (preferentemente señoras de la alta sociedad y estudiantes extranjeros), lo cual demuestra que la señora Hernández lo único que hace es comerciar con el arte".

Señalaban que ésta era "millonaria a costa de explotar durante casi veinte años a varias generaciones de bailarines"; que en 1978 sus ganancias habían llegado a los 25 millones de pesos (razón por la que pedían una auditoría), y en Acapulco, a dos millones de pesos mensuales. También acusaban a Hernández de haber registrado como suyas obras de de otros autores, como Marta Alaminos, Florencio Yescas, Sevillano de Triana, Antonio Rubio, Gabriel Loyo, Rafael Zamarripa, Rodolfo Torres, José Figueroa y un campesino de Zacatecas (quien supuestamente montó *Los matlachines*).

Los líderes del Sindicato 20 de Noviembre explicaron con más precisión sus demandas:

Mejoramiento de las condiciones laborales e incremento de la calidad artística de los trabajadores, contratación colectiva que nos garantice la observancia de los derechos y beneficios que la ley nos otorga (prestaciones sociales, seguro contra accidentes, reparto de utilidades, prima dominical, vacaciones, aguinaldo, etc.); mayor capacitación teórica y práctica (clases de historia de la danza, coreografía, escenografía, música y antropología), y el conocimiento de nuestras raíces folclóricas a un nivel popular (no elitista como es costumbre).

Nuestro movimiento sindical más que político, tiene también el propósito de demostrar que nosotros sí amamos nuestra profesión, ya que hemos salido en su defensa sin importarnos arriesgar nuestros empleos, en beneficio de condiciones propicias para dar una verdadera imagen de la danza folclórica, y para que la capacidad creadora y el sentimiento artístico de los trabajadores del arte no sea explotado vilmente por los patrones.

En cuanto al sindicato "oficial", denunciaron que los integrantes del BFM fueron presionados para integrarse a él, y los retaron a un debate público para que especificaran su línea de trabajo.[1159]

Otra visión del conflicto vivido en el BFM han dado algunos de sus ex integrantes, quienes no participaron en el Sindicato 20 de Noviembre pero conocieron a la compañía. Uno de ellos es el ex bailarín y ex maestro del BFM Alfredo Espinoza Gómez, quien junto con otros explica que efectivamente había un descontento generalizado dentro de la compañía por los bajos sueldos, pero debido a la juventud de los bailarines que ingresaban, así como la calidad del BFM y la posibilidad que se les abría para viajar, muchos aceptaban

[1159] Eduardo Camacho, "Amalia Hernández es millonaria a costa de explotar en 20 años a generaciones de bailarines: disidentes", en *Excélsior*, México, 11 de enero de 1979, pp. 1 y 4.

la situación.[1160] Espinoza considera que el movimiento del Sindicato 20 de Noviembre sacó a la luz el problema que efectivamente había dentro del BFM respecto a los bajos sueldos, descontento que se acrecentaba con el hecho de que la compañía lograba llenar todos los teatros en los que se presentaba. Debido a eso, en la época era común considerar a los bailarines del BFM como privilegiados, pues ante los ojos de los demás, el hecho de que la compañía percibiera altos ingresos aseguraba altos sueldos a sus ejecutantes, lo que en realidad no sucedía.

Sobre las acusaciones que se le hicieron a Amalia Hernández de plagio de obras montadas por otros coreógrafos, Espinoza y algunos informantes de Hernández (como Gustavo Acosta Zacarías, que colaboró con el BFM en *Danza de varitas*) aclaran que ella conservaba sólo algunos elementos, como música, vestuario y ciertos pasos, pero modificaba el montaje y lo adecuaba al espectáculo de su compañía, con la visión de las dimensiones del PBA.

Espinoza cuestiona la afirmación de que el BFM no daba los medios para la capacitación de los bailarines, pues menciona que contaban con los mejores maestros en danza clásica, contemporánea y española que existían en ese momento, como Xavier Francis, Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo, Valentina Castro, Rosa Reyna, Charlotte Lozano, Guillermo Keys, José Villanueva, Óscar Tarriba y Manolo Vargas, entre otros. Para Espinoza, "sólo quien no quería prepararse en el BFM no lo hacía", pues había las condiciones para ello.

Compara la escuela del BFM con la ADM y afirma que los primeros eran "bailarines de escenario" y los segundos, "bailarines de salón". Mientras que en la Academia tenían excelentes maestros de danza mexicana, como Marcelo Torreblanca, Emma Duarte, Xóchitl Medina, Bertha García, Noemí Marín, Pablo López Pavón y Carmen

[1160] Alfredo Espinoza Gómez afirma que en 1974 el pago que recibía un bailarín por función era de 125 pesos, y a partir de ese año se pagó a 50 pesos el ensayo; en las giras internacionales recibían 180 dólares por función y 5 dólares diarios para comidas (lo cual era insuficiente). Los primeros bailarines recibían compensaciones mensuales, que no pasaban de 500 pesos y, en general, los sueldos se tasaban por la calidad del trabajo de cada ejecutante y su antigüedad en la compañía. Sostiene que con el aumento salarial de 1977 los bailarines recibían 100 pesos por ensayo y 350 pesos por función, además de que se mantuvieron las compensaciones para solistas y primeros bailarines. Este incremento se debió, según Espinoza, a que por los bajos sueldos era común que los ejecutantes se marcharan y recurrieran a trabajar en comedias musicales y cabarets, o se veían obligados a impartir clases. El mismo Espinoza se convirtió en 1978 en coordinador del Ballet Folklórico del Sistema Nacional de Institutos Tecnológicos, empleo donde se le triplicó el sueldo que recibía como bailarín del BFM. Entrevista con Alfredo Espinoza Gómez y Gustavo Acosta Zacarías, Margarita Tortajada Q., Querétaro, 27 de agosto de 2003, inédita.

Muñoz, sus enseñanzas estaban dirigidas a reafirmar el trabajo de zapateado. En cambio, Amalia Hernández aspiraba a que sus bailarines fueran “teatrales” y daba mucha importancia a otros géneros dancísticos, además de la danza folclórica. Espinoza recuerda que por ello a los integrantes del BFM les llamaban “los amaleados”, pero muchos de los estudiantes de la ADM se incorporaron a esa compañía, pues se presentaba como la mejor opción dentro de la danza profesional.

Una opinión más de Alfredo Espinoza, quien durante el conflicto del Sindicato 20 de Noviembre era maestro de la escuela del BFM, es que debido a la salida de ese contingente de bailarines la compañía sufrió un importante revés, pues debieron ser suplidos con otros más jóvenes y sin experiencia, que no tenían el nivel de quienes se marcharon o fueron despedidos. Para él, así como para otros conocedores de la compañía en esos años, a partir de la década de los ochenta el BFM vio disminuir la calidad de sus bailarines, quienes ya no tuvieron la capacidad de desarrollarse en varios géneros dancísticos, ni de ejecutar ciertas obras, como fue el caso de las que exigía el repertorio del Ballet de los Cinco Continentes.[1161]

A mediados de enero de 1979, el Sindicato 20 de Noviembre del BFM anunció que los representantes de Amalia Hernández habían informado de que los integrantes de dicho sindicato no serían recontratados, pero ofrecían un millón 180 mil pesos a los 56 bailarines despedidos (20 mil pesos a 54 de ellos, y 50 mil a los otros dos), propuesta que desecharon. Denunciaron que recientemente Hernández había obligado a los integrantes del BFM a afiliarse a un sindicato de la Confederación Revolucionaria Obrera y Campesina (CROC), bajo la amenaza de despedirlos.[1162]

El Comité Ejecutivo del Sindicato 20 de Noviembre presentó una solicitud de auditoría en el BFM ante la Dirección General de Auditoría Fiscal, el 25 de enero de 1979; cinco días después, comenzaron los juicios sobre reinstalación de despedidos en la Junta especial número 16 de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje. Aparte, se dio a conocer que la agrupación gremial del BFM a la que se refería Hernández era el Sindicato de Ejecutantes de la Música, Filarmónicos y Similares, perteneciente a la CROC, el cual ofreció un desayuno a los trabajadores del BFM para darles la bienvenida en enero de

[1161] *Ibidem*.
[1162] Eduardo Camacho, “Amalia Hernández niega la reinstalación de los 56 artistas despedidos y les ofrece un millón de pesos”, en *Excélsior*, México, 13 de enero de 1979, p. 10-E.

1979.[1163] En este contexto, Amalia Hernández recibió el homenaje de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, ante el presidente López Portillo.[1164]

En abril los integrantes del Comité Ejecutivo del Sindicato 20 de Noviembre del BFM informaron de nuevo, mediante Eduardo Camacho, que estaban constituyendo una compañía de danza folclórica. Rosa María Brito, Guillermo González Aranda, Mario Valdez Nieto, Carlos Ríos Mendoza y Hugo Gazga identificaban su lucha política con el arte, ambos como "frentes de lucha", y con la nueva compañía pretendían recaudar "fondos de resistencia" para mantener su movimiento sindical por medio de funciones populares y difundiendo el folclor auténtico, con "carácter educativo y de contenido social, que sirva para crear la toma de conciencia del pueblo y de la realidad en que vive".

También anunciaron que la auditoría solicitada no se había practicado; que Amalia Hernández nunca acudió a las juntas de conciliación en la Secretaría del Trabajo, que ya habían concluido; que la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje se había declarado incompetente para resolver el conflicto, pues a su juicio, no existían elementos para demostrar que hubiera un BFM en Acapulco; que habían acudido a los citatorios de la PGJDF para negar todos los cargos de que les acusaba Hernández (asociación delictuosa, secuestro, amenazas, difamación y sabotaje). De nuevo denunciaron que Hernández se enriquecía a costa del BFM, el cual no cumplía los cometidos que le dieron vida y estaba convertido en una "empresa más de tipo capitalista"; mostraron una copia del contrato individual de trabajo del BFM para demostrar que no existía ningún contrato colectivo con la CROC. Finalmente, anunciaron su participación en marzo en el VI Congreso de la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios, pues el sindicalismo universitario les había ofrecido apoyo para la creación y difusión de su nueva compañía.[1165]

Los bailarines del Sindicato 20 de Noviembre habían entrado en contacto con los trabajadores universitarios gracias a su asesor, el abogado Juan Manuel Gómez Gutiérrez, quien también trabajaba con el STUNAM. Una vez despedidos del BFM, el abogado les aconsejó recurrir al sindicato de la Universidad Nacional para solicitar su solidaridad. Este vínculo también los llevó a participar en abril en el Festival Oposición, organizado por el

[1163] Eduardo Camacho, "Los bailarines despedidos entregaron la solicitud de auditoría en el BFM", en *Excélsior*, México, 1 de febrero de 1979.
[1164] Luis Bruno Ruiz, "Los compositores entregaron diploma a la coreógrafa Amalia Hernández", *op. cit*.
[1165] Eduardo Camacho, "Los disidentes del Ballet Folklórico realizarán funciones para recaudar fondos de resistencia", en *Excélsior*, México, 11 de abril de 1979, pp. 1-C y 7-C.

Partido Comunista Mexicano, recientemente salido de la clandestinidad, celebrado en el Auditorio Nacional, junto con "artistas comunistas" y cuyo propósito era "promover el auténtico folclor del y para el pueblo".[1166]

Los bailarines se constituyeron en asociación civil con el nombre de Ballet Folklórico Mexicano, que tuvo su primera temporada como tal en el Teatro de Ciudad Universitaria en agosto y septiembre de 1979, y también participó, el 4 de agosto, en el tercer aniversario de la Peña Morelos. Ese conjunto, que inicialmente actuó como Ballet Folklórico del Sindicato 20 de Noviembre (cuando participó en el III Festival de Oposición y en el Festival Internacional de Canto, Música y Danza en apoyo a Vietnam), se organizó con dirección colectiva y 22 bailarines, Rosa María Brito, Guillermo González Aranda, Mario Valdez Nieto, Maritza Hernández Zambrano, Lilí Rosas, Víctor Hugo Gazga Bello, Carlos Ríos, Ana Olivia Pacheco, Marco Antonio Llanes, Amador Rosas, Víctor Jiménez, Mónica Solís, Adela Rojo, Luciano Torres, Juan Alberto Terán, José Alfredo Guzmán, Ruth y Mary [*sic*], Marco Antonio Robles, Víctor Sánchez, Fernando Bermejo y Magdalena Castillo, "todos notables bailarines", lo que demostraron cuando fueron parte de "un conocido Ballet" y en sus nuevas actuaciones.[1167]

Hacia septiembre de 1979 *Excélsior* publicó nuevas acusaciones del Sindicato 20 de Noviembre contra Amalia Hernández. Ahora se trataba de que, "en contubernio con el líder de la Unión de Trabajadores de la Música, Ejecutantes y Similares, pretende demostrar que los trabajadores de la empresa que dirige laboran bajo un contrato colectivo suscrito a decir de ella desde el 1 de diciembre pasado". Los integrantes del 20 de Noviembre sostenían que la fecha era falsa y que ellos habían solicitado el registro de su organización sindical el 4 de ese mes ante la Secretaría del Trabajo, por lo que les correspondía esa representatividad. También denunciaron que Hernández se había valido de testimonios de personal de confianza "e incondicional de ella" para tratar de minimizar los reclamos; mencionaron al administrador José Paredes; a los coordinadores José Villanueva, Carlos Casados y Claudio Bonifax; a los bailarines José Santacruz, Teresa Minguet, Claudia Piceno, Emilio Cerón,

[1166] "Disidentes del Ballet Folklórico actuaron en el Festival Oposición", en *Excélsior*, México, 23 de abril de 1979.

[1167] Eduardo Camacho S., "Constituye el Ballet Folklórico Mexicano", en *Excélsior*, México, 10 de julio de 1979. Algunos de estos bailarines siguieron apareciendo en los programas del BFM hasta 1980, debido a que se imprimen con mucha anticipación y se utilizan por varios años. Por esta razón puede haber imprecisiones en los repartos de las compañías del BFM.

Ana Tapia, Elsa García y José Esquivel, e incluso, a compañeros como Ricardo Higuera, Francisco Cruz y Carlos de la Torre, "quienes posteriormente recibirán alguna gratificación por ello, ya que su conducta servil ha sido en muchas ocasiones comprobada por todos los trabajadores del BFM".

Asimismo, Mario Valdez, encargado de prensa y difusión del Sindicato 20 de Noviembre, afirmó que por los bajos salarios que recibían, integrantes del BFM se veían obligados a abandonarlo o trabajar en centros nocturnos; señaló el caso del Mariachi Real de Jalisco, que después de más de cinco años de trabajar para el BFM, se había separado de éste. Para Valdez, eso era muestra de la "crisis artística" por la que atravesaba la compañía, resultado de "veinte años de política autoritaria y de explotación, que no podía prolongarse por más tiempo, ya que por un lado, Amalia Hernández encara cinco demandas laborales colectivas por parte del Sindicato 20 de Noviembre, y dos más individuales contra los trabajadores Rosa María Pérez y Braulio Ruiz, aparte de la que sostuvo durante varios años con otro grupo de mariachi, y que recientemente concluyó exitosamente para este último". Esa situación, decía Valdez, mermaba la posición de Hernández, quien había tratado sin éxito de "comprar" a las bailarinas Celia Dávila y Rosalba Haddad "ofreciéndoles una risible liquidación e inmediata reinstalación en su trabajo".

Frente a esa posición de supuesta debilidad de Hernández, Valdez consideraba que el 20 de Noviembre se fortalecía gracias a los vínculos establecidos con otras organizaciones, como el Salón de la Plástica Mexicana, el Taller de Investigación, Interpretación y Composición de Música Mexicana, y maestros de danza del INBA, además de la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios y el STUNAM. Ambas organizaciones universitarias apoyaban al Ballet Folklórico Mexicano por medio de funciones, como temporadas en el Teatro de Arquitectura y en la Carpa Geodésica. De tal manera, aseguraba Valdez, "quizá el triunfo de nuestra lucha no esté muy cercano, pero no claudicaremos, ya que tenemos la tenacidad, unión y razón".[1168]

Efectivamente, el Ballet Folklórico Mexicano tuvo una temporada de tres meses todos los sábados de octubre a diciembre de 1979 en la Carpa Geodésica; a partir del 9 de octubre dio ocho funciones en el Teatro de Arquitectura, y participó en otros actos organizados por agrupaciones democráticas. Los nombres que aparecieron en esas

[1168] Eduardo Camacho, "Resultado de 20 años de autoritarismo y explotación, afirman. Crisis artística en el BFM; se agudiza la deserción: disidentes", en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1979, pp. 1 y 8.

funciones como parte de la compañía fueron Adela Rojo Pérez, Aída Bauer Miranda, Lilí Rosas, Magdalena Martínez Castillo, María del Refugio Guerrero, Maritza Hernández Zambrano, Mónica Solís, Ruth Flores, Amador Rosas, Carlos Ortiz, Carlos Ríos Mendoza, Fernando Bermejo, Guillermo González Aranda (coordinador general), Marco Antonio Llanes Sevilla (coordinador artístico), Olivia Pacheco Vega (coordinadora), Juan Alberto Terán, Luciano Torres Arrioja, Manuel González Aranda, Marco Antonio Robles, Mario Valdez Nieto, Víctor Hugo Gazga Bello, Víctor Jiménez y Víctor Sánchez Gutiérrez.[1169]

En diciembre de 1979 los disidentes aseguraron que el conflicto con el BFM se solucionaría en enero siguiente, fecha que la Junta de Conciliación y Arbitraje había fijado para el inicio de las comparecencias. Según Guillermo González Aranda, la Junta los dividió en cinco grupos, según la fecha en que hubieran sido despedidos del BFM; los primeros cuatro eran "capitalinos y formados por cinco o seis elementos respectivamente, y el último es de Acapulco y formado por alrededor de 25 bailarines". Todos exigían pago de salarios caídos y reinstalación en su trabajo. Además, González Aranda informó de su reciente entrevista con el líder del STUNAM, Evaristo Pérez Arreola, para acordar la siguiente temporada del Ballet Folklórico Mexicano en la Universidad Nacional.[1170]

El apoyo de dicho sindicato continuó, pues en enero el nuevo Ballet Folklórico dio funciones en planteles de la Escuela Nacional Preparatoria; actuó asimismo en el IV Congreso Nacional de la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios, el III Festival Internacional de Oposición y el Festival Internacional de Solidaridad con Vietnam, donde alternó con grupos de varios países en el Auditorio Nacional. En esos momentos el líder del grupo, González Aranda, sostenía que Amalia Hernández les adeudaba más de cinco millones de pesos en "sueldos caídos" y confiaba en que los podrían recuperar gracias a la intervención de las autoridades laborales. A pesar de las dificultades económicas para mantener su trabajo profesional, González manifestó que nadie había desertado, incluso, tenían tres nuevos integrantes. Así, en enero de 1980 la compañía estaba conformada por Guillermo González Aranda, Rosa María Brito Serrano, Mario Valdez Nieto, Adela Rojo Pérez, Aída Bauer Miranda, Lilí Rosas, Magdalena Martínez Castillo, María del Refugio

[1169] Eduardo Camacho, "Cumplen un año de lucha gremial los disidentes del BFM, aún no hay solución", en *Excélsior*, México, 30 de noviembre de 1979.
[1170] Eduardo Camacho, "Será resuelto en enero el conflicto de los despedidos del BFM", en *Excélsior*, México, 17 de diciembre de 1979.

Guerrero, Maritza Hernández Zambrano, Mónica Solís, Olivia Pacheco, Ruth Flores, Amador Rosas, Carlos Ortiz, Carlos Ríos, Fernando Bermejo, Juan Alberto Terán, Luciano Torres, Manuel González Aranda, Marco Antonio Llanes, Marco Antonio Robles, Víctor Hugo Gazga Bello, Víctor Jiménez, Víctor Sánchez Gutiérrez, Patricia Valverde, Rosa María Pérez y Enrique Martínez; en total, 56 integrantes.[1171]

En enero y febrero de 1980 las comparecencias fueron pospuestas continuamente por solicitud de los representantes legales de Amalia Hernández, quien nunca acudió a ellas. Mientras, el Ballet Folklórico Mexicano continuó con sus funciones: en la delegación Coyoacán el 18 de febrero (función a la que asistió López Portillo) y en preparatorias de la UNAM el 19 y 21.[1172] Cuatro meses después, en junio, ya habían comparecido cuatro de los cinco grupos programados y González Aranda seguía optimista sobre la etapa de los alegatos que, estaba seguro, solucionaría las demandas de los bailarines. En tanto, la nueva compañía actuó en mayo en el IV Festival Internacional de Oposición y en junio en los teatros Gorostiza y de Ciudad Universitaria.[1173]

Después, el conflicto desapareció de los diarios; sin embargo, el líder González Aranda recuerda el desenlace: finalmente, la Secretaría del Trabajo le negó el registro al Sindicato 20 de Noviembre; se lo otorgó al croquista que Amalia Hernández apoyaba, y los despedidos del BFM ganaron sus demandas pero con tanto retraso (cinco años), que ya no les interesó regresar al BFM. Sus peticiones originales habían sido la reinstalación y el pago de salarios caídos; cuando lograron la reinstalación de uno de los bailarines, éste fue nuevamente despedido, por lo que abandonaron esa pretensión. En cuanto al pago de salarios caídos, que también ganaron, cuando se les informó de la cantidad que les correspondía, les pareció insignificante y ni siquiera recogieron el dinero.

González Aranda dice que el grupo de bailarines despedidos se desmembró; muchos habían regresado a sus lugares de origen por la imposibilidad de mantenerse en el Distrito Federal sin un salario, por lo que él, "por cuestión de dignidad", se encargó de seguir los

[1171] Eduardo Camacho, "Cumple hoy un año de fundación. Amalia Hernández debe más de 5 millones de sueldos caídos a los miembros del Ballet Folclórico Mexicano", en *Excélsior*, México, 3 de marzo de 1980.
[1172] Eduardo Camacho, "Sin solución, el conflicto entre los despedidos del BFM y Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 20 de febrero de 1980.
[1173] Eduardo Camacho, "Amalia Hernández debe más de 6 millones de pesos a los despedidos del Ballet Folklórico", en *Excélsior*, México, 2 de junio de 1980, p. 8-E.

juicios, paralelamente al trabajo que desempeñaba con su nueva compañía, la cual ha sostenido a lo largo de más de veinte años.

En cuanto a las razones que lo llevaron a encabezar el movimiento de reivindicaciones laborales dentro del BFM y el Sindicato 20 de Noviembre, explica que, a diferencia del resto de sus compañeros, su interés en la danza y en la compañía eran "pasajeros" (aunque para 1978 era bailarín solista y recibía uno de los sueldos más altos del BFM), pues su prioridad era concluir la licenciatura de sociología en la UNAM y dedicarse a esa carrera. Sin embargo, al percibir las demandas laborales y de capacitación mínimas de los bailarines, principiaron por las económicas, porque efectivamente los sueldos eran muy bajos (en especial, en el grupo de Acapulco) y lucharon por mejorar aspectos de formación y profesionalización.

Siempre refiriéndose a Amalia Hernández y a su compañía con respeto, reconociendo el esfuerzo que ha representado su consolidación y su gran valor para la danza mexicana, González acepta que para él y sus compañeros despedidos el trabajo profesional en el BFM fue muy importante, y que a pesar de los problemas salariales, fue un gusto participar en él. Recuerda que para organizar el sindicato, los bailarines debieron romper con su concepción de "soy artista, trabajo en Bellas Artes, estoy hecho de otra cosa", soy diferente de los obreros; por ejemplo, antes de conseguir el apoyo del STUNAM, se vieron obligados a "botear" en los camiones solicitando recursos para mantener su movimiento.

Para él, lo más importante del sindicato que encabezó fue haber logrado que a los bailarines se les viera como trabajadores de la danza, como sujetos de un contrato laboral, con necesidades salariales y de prestaciones sociales; se puso a revisión el trabajo asalariado de los bailarines y éstos fueron conscientizados. Además, señala, precisamente a los que formaban "la élite", porque eran integrantes de la compañía que representaba al país ante el mundo y que eran vistos como artistas privilegiados. La ganancia que les dejaron a los integrantes del BFM, sostiene, fue el reconocimiento de un sindicato (el croquista); aunque "charro", su simple existencia significaba que había una relación contractual con la empresa, cuya mejoría ya era responsabilidad de los propios bailarines. Otro aporte más fue pugnar por la profesionalización del bailarín, en el sentido de su capacitación, de procurar su desarrollo académico (no reducido al aspecto práctico) y el reconocimiento oficial de

esos conocimientos y experiencia. Él dice que se logró en parte, porque después, en la Escuela del BFM se impartieron diplomados a bailarines, lo que mejoró su formación profesional.

Cuando González Aranda y sus compañeros fundaron el Ballet Folklórico Mexicano el apoyo del STUNAM y su líder Pérez Arreola fue definitivo. Una vez conformado, optaron por cambiar la visión que había en el BFM sobre el folclor popular. Aunque tenían en repertorio (y aún tienen) "coreografías establecidas, muchas de ellas ya recicladas, que bailan todas las compañías", decidieron que si seguían por esa vía iban a fracasar. Debido a que con su lucha pretendían cambiar al BFM, supieron que con su compañía tendrían que distinguirse desde la forma de trabajo y el producto; así que eligieron el camino de la investigación, razón por la cual, afirma, sus montajes son diferentes.[1174] El hecho es que la compañía ha sobrevivido hasta el siglo XXI y que sus obras "están inscritas dentro de la búsqueda de mostrar las vertientes culturales que confluyeron en la gran riqueza dancística que posee nuestra gran ciudad de México, y sus efectos indiscutibles en la danza regional de todo el país".[1175]

Sin embargo, el Ballet Folklórico de México sigue siendo la compañía mexicana más reconocida en su especialidad y la que conserva la proyección internacional más importante. Sus bailarines se siguen ganando la admiración de los públicos de todo el mundo por su calidad y porque cumplen con las altas exigencias técnicas y artísticas que impone la compañía, y ésta continúa funcionando como una empresa.

Emilio Carballido ha hablado sobre el trabajo del BFM, el cual tiene "justificado el triunfo" por la calidad de sus bailarines y músicos, algunos de ellos, "auténticos"; porque sus coreografías han provenido de las fuentes originales "y se seguía el proceso de traducirlas a un lenguaje escénico posible y practicable". No obstante, Carballido se pregunta qué tan válido y respetable es esto:

> Una ceremonia de un día entero, resumida en media hora para mostrar sus puntos culminantes y sus intenciones; el vestuario embellecido; luces refinadas y complejas en vez de la plena luz del sol.

---

[1174] Guillermo González Aranda en entrevista con Margarita Tortajada Q., CENIDI Danza, México, 2 de diciembre de 2003, inédita.

[1175] Programa de mano de Ballet Folklórico Mexicano, A. C., Festival Patria Grande. Identidad en Movimiento, México, Teatro de la Danza, 20 de septiembre de 2002.

Los antropólogos pueden quejarse; teatralmente es lo que es, un gran espectáculo a partir de elementos nacionales profundos que resulta de inmenso atractivo visual, que además informa de tradiciones y bailes que de otro modo el espectador nunca vería: nadie viaja ni peregrina para ver danzas más que los especialistas. Así aceptamos muchos el fenómeno de los ballets folclóricos del mundo (que ya son legión) y así se hizo famoso como pocos el invento admirable de Amalia Hernández.[1176]

[1176] Emilio Carballido, "Amalia Hernández", en *México su apuesta por la cultura*, *op. cit*., p. 443.

**2. Ballet Folclórico Nacional Aztlán**

En 1977 el regente Carlos Hank González lanzó una convocatoria para audicionar a los grupos de danza mexicanos interesados en convertirse en la compañía sede del Teatro de la Ciudad, perteneciente al DDF. Darían funciones semanales en ese foro y en otros de la ciudad, y recibirían auspicio para publicidad y difusión, por lo que hubo varios interesados en participar en la selección.

El 28 de febrero, luego de una gira de tres meses por Europa y Cercano Oriente, audicionó el Ballet Aztlán ante Salvador Robles Quintero, director del Teatro y de la Dirección General de Servicios Sociales y Culturales del DDF; Alejandro Alarcón, jefe de Acción Cultural de la Jefatura de Servicios Sociales, y Salvador Vázquez Araujo, titular de la Dirección de Danza del INBA.

Al día siguiente, Silvia Lozano recibió la noticia de que su compañía (compuesta por la residente y la viajera, de 60 y 45 integrantes respectivamente) había sido elegida.[1177] Su posición quedó asegurada por el decreto publicado por Hank González en la Gaceta Oficial del DDF; su situación privilegiada y su estabilidad llevaron al grupo a su "segunda época artística", gracias a la cual desarrolló con mayor ímpetu su labor de "fomento de nuestra cultura" y amplió los espectáculos en cartelera "para satisfacer la demanda del turismo y público nacional".[1178]

La compañía cambió el nombre a Ballet Folclórico Nacional (BFN); con gran tino, la directora general y coreógrafa, Silvia Lozano, invitó a integrarse como director musical del grupo y del coro a Ramón Noble, quien había trabajado largo tiempo en el BFM y era el director del Coral Mexicano del INBA. El resto de los integrantes eran Demetrio Crimpalis, gerente general y encargado de producción e iluminación; Elia Baillet, asistente de dirección; Joaquín S. Castro, subdirector del coro; Rafael Carrión, asesor folclórico musical; escenografía de Julio Prieto, David Antón y José Ascención; vestuario de Luis Vargas y Silvia Lozano; maestros instructores, Aarón Nolasco, Ilda Guzmán y Martha Beatriz Guzmán; floreador, Fidel Cabrera; solista del venado, Jorge Tyller (otro famosísimo ex integrante del BFM).

Las bailarinas eran Martha Beatriz Guzmán, Teresa Lugo, Valeria Rodríguez, Cecilia Campos, Rosita Tapia, Silvia Melgar, Yolanda Ballesteros, Magdalena Bautista,

---

[1177] Currículum del Ballet Aztlán, Archivo del CENIDI Danza, México.
[1178] Pita, "Se crea el Ballet Folclórico Nacional con todo y teatro", sin fuente, México, 30 de marzo de 1977.

Eva Betancourt, Irma González, Judith Olvera, Virginia Gómez y Ada Arroyo; los bailarines, Aarón Nolasco, Genaro Torres, Rufino González, Graciano Ramos, José Luis Valencia, Edmundo Dsota, Jorge González, Orlando Luna, Arturo Hernández, Rafael Romero, Andrés Rodríguez, Fabián Meza, Andrés Juárez y Javier Raso. Además, un grupo coral de veinte cantantes y los conjuntos musicales Mariachi Nuevo México de Miguel Hernández, Lira Tabasqueña de Carmelo Méndez y Son Jarocho de Lino Chávez.[1179]

El BFN fijó como sus objetivos el rescate y recopilación del folclor nacional, y "difundir los cambios y los bailes de las distintas regiones del país entre capas cada vez más amplias de la población, así como entre quienes visitan México".[1180] Sobre su trabajo, asentó en el programa de mano del Teatro de la Ciudad que en el país había un gran número de grupos e instituciones cuyo fin era difundir el folclor por "cierto apremio de identidad". Distinguió entre la "investigación y sistematización de datos que constituye la expresión folclórica como transcripción impecable de una herencia cultural" y el trabajo que efectuaba su equipo, en donde dicha expresión era "depurada y enriquecida por la práctica popular actual, así como por la labor de compositores, coreógrafos, músicos y bailarines profesionales". A pesar de esa "depuración", esos nuevos arreglos y variaciones de estilos, en los cantos y danzas pretendían "conservar el espíritu, la sensibilidad y el carácter originales".[1181]

La presentación oficial del BFN se llevó a cabo el 19 de abril ante los representantes de embajadas acreditadas en México y agencias de viajes.[1182] El día 24 arrancaron las funciones abiertas al público, a precios populares, que durante ese año serían los domingos a las 9 y 12 horas,[1183] lo que significó un competidor para el BFM, que en esos mismos horarios se presentaba en el PBA.

El programa incluyó *Boda tarasca*, *Oaxaca*, *Las pascolas y el venado*, *Alegría jalisciense*, *Chiapas*, *Cuadro náhuatl* y *Fiesta veracruzana*, todas de Lozano con música popular. El debut del grupo fue transmitido por televisión; presentado por Ana Mérida,

---

[1179] Programa de mano del Ballet Folklórico Nacional, Teatro de la Ciudad, México, 1977.
[1180] "Difundir los cantos y bailes de México, propósito del Ballet Folclórico Nacional", en *El Día*, México, 12 de abril de 1977, p. 19.
[1181] Programa de mano del Ballet Folklórico Nacional, Teatro de la Ciudad, México, 1977.
[1182] "Danza folclórica ante representantes de embajadas", en *Excélsior*, México, 21 de abril de 1977.
[1183] "Actuará en el Teatro de la Ciudad", en *Cine Mundial*, México, 17 de abril de 1977; "Danza folclórica ante representantes de embajadas", *op. cit*.

logró "acaparar" el auditorio.[1184] Desde el principio de sus funciones el BFN recibió un "rotundo apoyo financiero" de las agencias de viajes y oficinas de turismo privadas, por lo que se llenaba el Teatro de la Ciudad.[1185]

Al poco tiempo la compañía recuperó su nombre anterior, para convertirse en Ballet Folclórico Nacional Aztlán, y se integró Rodolfo Villalvazo como director musical. Lozano amplió su repertorio con obras como *Jarabe mixteco* de Oaxaca; *Estampa norteña*, que retomaba el chotis, redova y polka de esa región del país; *Los quetzales* de Puebla; *La Huasteca hidalguense* con *La rosa*, *La petenera* y *El caimán*; *Las espuelas de Amozoc* también de Puebla; *La danza de la pluma y la Zandunga* de Oaxaca y el Istmo de Tehuantepec, y *Los parachicos* de Chiapas.[1186]

Además de estas funciones permanentes, dependencias gubernamentales siguieron contratando a la compañía, como el 12 de mayo de 1977, para festejar el Día de las madres, y cuando recibió un pago de cuarenta mil pesos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes.[1187]

Hasta el 4 de julio el BFN había dado quince funciones en el Teatro de la Ciudad. La encargada de Promoción de Danza de la DGSS-DDF, Patricia Aulestia, solicitó desvincularse de la labor de difusión de dicha compañía. Las razones que expresó a las autoridades fue la "actitud de inconformidad por parte de los directivos del BFN",[1188] quizá debido al deseo de su directora, Lozano, de controlar todos los aspectos de su grupo. A los pocos días, ésta pidió que el lugar de Aulestia lo tomara Ricardo Alfonso Castillo e hizo sugerencias sobre cómo hacer la difusión del grupo.[1189]

En agosto la primera compañía viajó como representante de México a Yamor en Otavalo, Ecuador, para participar en el Festival de Folklore Latinoamericano;[1190] actuó

[1184] Nota de pie de foto, en *Cine Mundial*, México, 2 de mayo de 1977, p. 4.
[1185] "Ballet Folclórico Nacional", en *Cine Mundial*, México, 1 de julio de 1977, p. 12.
[1186] Programa de mano del Ballet Folclórico Nacional Aztlán, Teatro de la Ciudad, México, s/f.
[1187] Programa de mano del Ballet Folclórico Nacional, SCT y grupo de organizadoras sociales felicitan a las madres en su día, Teatro de la Ciudad, México, 12 de mayo de 1977. El recibo estaba firmado por Patricia Aulestia, como "Promoción de danza" de la DGSSyC del DDF.
[1188] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Salvador Robles, director general de la DGSS-DDF, México, 4 de julio de 1977. El oficio marcaba copia para Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural, y para Silvia Lozano.
[1189] Oficio de Silvia Lozano a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Acción Cultural de la DGSS-DDF, México, 12 de julio de 1977.
[1190] Programa de mano de 25 años Yamor en Otavalo, Ecuador; Bodas de plata, Otavalo, 2 a 11 de septiembre de 1977.

además en Quito, en la televisión y en la plaza de toros, y recibió el trofeo Coraza de Oro por la mejor actuación. Cuando regresaron a México, Silvia Lozano anunció que de ese Festival había surgido la iniciativa de formar un organismo de difusión y preservación del folclor latinoamericano. En cuanto a los intentos de unificación de los artistas de la danza mexicanos, declaró que era imposible concretarla porque se mezclaban intereses personales; sobre el Consejo Nacional de Danza expresó que sólo apoyaba a "los mismos grupos de siempre", refiriéndose a la CND, el BNM y el Ballet Independiente.[1191]

Pronto se anunció que en 1978 el BFN viajaría a Japón, Filipinas y Hong Kong;[1192] en septiembre de ese año se informó de que estaban agotadas las localidades para las funciones que daría en 158 ciudades de Estados Unidos, en gira patrocinada por el FONAPAS, el DDF y el Teatro de la Ciudad,[1193] y ese mismo mes actuó en Europa,[1194] en funciones especiales en el Teatro de la UNESCO en París.

Para 1979 estaba preparado un regreso de la compañía a Estados Unidos;[1195] representó a México en el III Festival de las Artes del Caribe, Carifiesta 79, en el Teatro Peña de La Habana, donde fue "largamente aplaudido por el público que llenaba la sala".[1196] Hacia finales del año, el BFN estrenó escenografía y vestuario para su obra *Alegría jalisciense* en el Teatro de la Ciudad, donde ya daba permanentemente tres funciones semanales (dos los domingos en la mañana y una los martes en la noche). Debido al éxito alcanzado, se le dio otra más los domingos por la noche.[1197]

En febrero y marzo de 1980 se celebraron las VI Jornadas Culturales de México en París, organizadas en el ámbito de la UNESCO; allá fue enviado el BFN (junto con otros artistas y grupos, como el Forion Ensamble),[1198] que alcanzó gran éxito en sus dos funciones en el Teatro de la UNESCO, donde actuó ante más de 2,500 espectadores.[1199]

---

[1191] Angelina Camargo, "El Ballet Folclórico Nacional logró éxito en el Festival Ecuatoriano", en *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1977.
[1192] Inés Villasana, "Con el Ballet Folklórico de Silvia Lozano", en *Novedades*, México, 11 de octubre de 1977.
[1193] "Gira a Estados Unidos del Ballet Aztlán", en *Excélsior*, México, 13 de septiembre de 1978.
[1194] "Actuará desde hoy en París el Ballet Nacional de México", en *Excélsior*, México, 18 de septiembre de 1978.
[1195] Inés Villasana, "Con el Ballet Folklórico de Silvia Lozano", en *Novedades*, México, 11 de octubre de 1977.
[1196] "Éxito del Ballet Folklórico Nacional en el Carifiesta 79", en *Excélsior*, México, 22 de julio de 1979.
[1197] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 2 de diciembre de 1979.
[1198] "Comenzarán mañana las Jornadas Culturales de México en París", en *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1980.
[1199] "El Ballet Aztlán en París", en *Novedades*, México, 6 de marzo de 1980.

Otra actividad internacional importante de ese año fue su participación en la conmemoración del primer aniversario de la Revolución Sandinista en Managua, Nicaragua.[1200]

En México, por primera vez la Secretaría de la Defensa Nacional (Sedena) organizó una función especial para los invitados a las fiestas del Día de la Independencia, la cual se ofreció en el Teatro de la Ciudad con el BFN, la Banda Sinfónica Monumental del Ejército Mexicano y su Coro de 300 voces. Dicha función fue presidida por el general Félix Galván Lara, titular de la Sedena, acompañado del secretario de Marina, almirante Ricardo Cházaro Lara, y altos jefes de ambas dependencias.[1201] Éste fue el comienzo del trabajo que desempeñó Silvia Lozano con la Sedena, que le valdría el grado de capitán segundo.[1202]

La permanencia del BFN en el Teatro de la Ciudad se prolongó hasta 1996, cuando debió salir por la remodelación del recinto; seis años después regresaría para continuar con sus funciones semanales.[1203]

### 3. Otras compañías

Durante 1977 el Ballet Folklórico de la UNAM siguió presentándose en instituciones de beneficencia y centros penitenciarios, delegaciones, planteles universitarios, ciudades de México y de otros países. Además, conservaba su Seminario de Danza Folklórica, con más de 150 alumnos. Al año siguiente cumplió su 12º aniversario y mantuvo su participación en los programas de difusión de la UNAM, el INBA, el FONAPAS y el DDF.

Según su directora, Angelina Géniz, las compañías mexicanas de danza folclórica tenían repertorios similares porque "desgraciadamente todos nos hemos basado en presentar las danzas que tienen más vestuario", pero algunas regiones estaban perdiendo sus tradiciones y les correspondía rescatarlas con base en investigaciones de campo, "así nos daremos cuenta del error en que hemos estado por muchos años".

Géniz participaba en ese momento en la formación de la Asociación Mexicana de la Danza Folclórica, A. C. Luego del intento fallido de constituir la Asociación Mexicana de

[1200] Margarita Tortajada, "Silvia Lozano", en *Una vida en la danza 1993*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 25, CENIDI Danza, INBA, México, 1993, p. 70.
[1201] "Muestra de nuestra música y folclor a invitados especiales", en *Novedades*, México, 15 de septiembre de 1980.
[1202] Margarita Tortajada, "Silvia Lozano", *op. cit*., p. 71.
[1203] Carmen Álvarez, "Vuelve Ballet Folclórico al Teatro de la Ciudad", en *Reforma*, México, 29 de agosto de 2002, p. 3-C.

la Danza, que moría de inanición, los grupos de danza folclórica trataron de reunirse nuevamente. “Ahora tenemos el deseo de crear una asociación que efectivamente agrupe a los estudiosos y promotores de la danza folclórica, como directores de grupos, etnocoreógrafos, etnomusicólogos y maestros de danza regional”.

Con la experiencia de haber participado muy activamente en la formación de la Asociación Mexicana de la Danza, Géniz afirmó que el nuevo organismo pretendía no repetir los errores cometidos, por lo que sólo se invitaba a grupos y artistas seleccionados, se revisaban solicitudes de ingreso y “cerraremos las puertas a aquellos que persiguen otros fines que no sean la superación de la danza folclórica”. Ya contaban con más de treinta grupos profesionales y semiprofesionales interesados en formar parte de la nueva asociación, provenientes de Nuevo León, Chihuahua, Sinaloa, Jalisco, Querétaro, Sonora, Distrito Federal, Tamaulipas, Veracruz y Oaxaca. El 17 de diciembre de 1978 se llevó a cabo la asamblea para elegir Comité Directivo, formado por presidenta (que resultó ser Géniz), secretario de actas y acuerdos, tesorero, secretario de organización, secretario de relaciones públicas, cuatro coordinadores (de directores, etnocoreógrafos, etnomusicólogos y maestros) y asesores. La nueva organización planeaba celebrar congresos anuales para impulsar la investigación y compartir conocimientos.[1204]

En julio de 1979 el Ballet Folklórico de la UNAM actuó en el Festival de *Excélsior*, que fue transmitido por televisión. En agosto, dio una función de gala el día 16 para festejar su decimotercer aniversario; representó a México en la Macabiada Panamericana el día 21 en el Auditorio Nacional, al lado de otras compañías latinoamericanas, y en la Universiada 79,[1205] el día 19 en la Villa Universitaria y 23 y 30 en foros de Ciudad Universitaria.

En septiembre la compañía viajó a Houston para actuar en las fiestas patrias celebradas en esa ciudad, gracias a la invitación expedida por organizaciones chicanas, que le habían otorgado las llaves de la ciudad en su visita anterior. Luego de otra función en San Antonio, el Ballet Folklórico de la UNAM partió a Alemania, en gira auspiciada por el FONAPAS.

---

[1204] Angelina Géniz en Angelina Camargo, “Crearán la Asociación Mexicana de Danza Folclórica, con grupos de todo el país”, en *Excélsior*, México, 15 de diciembre de 1978.
[1205] Eduardo Camacho, “El Ballet Folklórico de la UNAM actuará en el Festival de *Excélsior*”, en *Excélsior*, México, 11 de julio de 1979, p. 10-B.

En ese momento los integrantes del grupo eran Luz Elena Angulo, Yolanda Castillo, Caren Coopera, Genoveva Flores, Lilia Mendoza, Clara Pizano, Gloria Rodríguez, Sergio Aguado, Alejandro Arceo, Arturo Becerril, Sergio Cabrera, Gabino Chávez, Francisco Gómez, Carlos González, Edmundo Nieto, Francisco Ortiz y Arturo Saavedra, además de cuatro músicos y 17 cantantes del coro. La dirección era de Angelina Géniz, la coordinación musical de Javier Trujillo y la dirección del coro de José Luis González.

Como presidenta de la Asociación Mexicana de la Danza Folclórica, A. C., Géniz informó en 1979 sobre los cursos para profesores de esa rama que se impartieron a lo largo del año, así como de la edición de un disco que serviría para material didáctico.[1206]

Otro grupo que tuvo gran actividad de 1977 a 1980 fue el Conjunto Folclórico Magisterial, formado en 1963 bajo la dirección de Pedro Alonso, Cuauhtémoc Morales, Rolando Hernández y Zacarías Segura.[1207] Este conjunto independiente formado por maestros de primaria, además de presentarse en la ciudad de México y muchas otras del país, había realizado giras por Estados Unidos en 1972, por la URSS (Moscú, Leningrado y Riga) y Bélgica (Lovaina, Bruselas y Provincia de Hainaut) en 1974, y por Francia (Lyon y Lens) y Bélgica en 1976, obteniendo "nuevos éxitos".

En abril y mayo de 1977 se presentó en el Teatro 15 de Mayo[1208] y del 21 al 29 de mayo en el Centro Cultural José Martí, cuando se escribió que lo "novedoso" del grupo estribaba en que estaba contra la visión "elitista" del arte y consideraba que la danza era un "magnífico medio de autocrítica social que permite representar sin cortapisas la esencia de los grupos humanos".[1209] Para el Conjunto, el ámbito de los maestros no se reducía a las aulas; debían proyectar fuera de éstas "los valores culturales de la sociedad", lo cual hacían por medio de su danza.[1210]

En 1977 también dio funciones en el Teatro de la Paz de la Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE, durante junio. El día 19, la DGSS del DDF lo programó en el Deportivo Guelatao con *Visión prehispánica (Sierra de Chihuahua, Valles del noroeste)*;

[1206] Eduardo Camacho S., "Participará en la Universiada 79. El Ballet Folklórico de la UNAM cumple 13 años; presentará hoy una función de gala", en *Excélsior*, México, 16 de agosto de 1979.
[1207] "Se presentó el Folclórico Magisterial", en *Excélsior*, México, 21 de mayo de 1977.
[1208] "Nadie podrá detener el avance positivo del magisterio", en *22 de Septiembre*, órgano informativo del SNTE núm. 35, México, 15 de abril de 1977.
[1209] "Conjunto Folclórico Magisterial", en *Cine Mundial*, México, 20 de mayo de 1977, p. 4.
[1210] Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, "Arte y recreación para todos", Parque La Bombilla, delegación Álvaro Obregón, México, 15 de enero de 1978.

*La conquista*; *El nuevo pueblo*, y *Jugando con la muerte (sones mestizos del Nayar)*. Los créditos del Conjunto Folclórico Magisterial eran: dirección general de Pedro Alonso, la artística de Cuauhtémoc Morales, la musical de Rolando Hernández y Zacarías Segura; el elenco, Ricardo Arreola, Héctor Benítez, David Campos, Jesús Carranza, Porfirio Díaz, Alberto Escalona, Cuauhtémoc Eslava, Jesús García, Jorge Guerrero, Alfredo Guerrero, Daniel Guerrero, Raúl Guerrero, José Luis Hernández, Alejandro Ortiz, Raúl Ramírez, Fernando Sierra, Mario Sierra, David Sotelo, Pedro Tonatiuh, Natividad Agatón, María Luisa Arenas, Mónica Artemisa, Carmen Cecilia, Concepción Escalante, Carmen Gómez, Florencia González, Leticia Gutiérrez, Lilia Gutiérrez, Concepción Jiménez, María Elena Márquez, Laura Martínez, Rosalía Meneses, Olimpia Rosas, Yolanda Sarabia, Águeda Soto, Patricia Tabla, Irma Varela y Josefina Vargas. La ambientación estaba a cargo de Alfredo Sánchez; la coordinación y vestuario, de María Esther Márquez.[1211]

El 21 de junio el Conjunto presentó en el Museo de la Ciudad *Visión prehispánica: Sierra de Chihuahua, Valles del noroeste, Meseta de Anáhuac*; *La conquista: raza de bronce*; *El nuevo pueblo: Zacatecas 1900, Gusto guerrerense* y*Jugando con la muerte*,[1212] y el 10 de julio, en la Isleta del Lago de Chapultepec dentro del programa “Arte y recreación para todos”.[1213]

Patricia Cardona escribió que el Conjunto Folclórico Magisterial era “una sorpresa” porque, en comparación con los grupos folclóricos que buscaban dar un espectáculo, se preocupaba por “dar un testimonio de la situación en que viven los grupos étnicos creadores de las mejores expresiones folclóricas; o el pueblo mexicano en determinados momentos de su historia, durante los cuales no por estar en guerra o en la miseria deja de cantar y crear”. Según Pedro Alonso, querían que el público, además de divertirse, “se dé cuenta de sus carencias y que reflexione sobre sus problemas”; era un “experimento educativo” que implicaba investigar a los indígenas y sus culturas para formar “el tipo de maestros que el país necesita”, conocedores de México “de hecho, no librescamente”.

---

1211 Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, Centro Social, Cultural y Deportivo Guelatao, México, 19 de junio de 1977.
1212 Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, Museo de la Ciudad, México, 21 de junio de 1977.
1213 Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, “Arte y recreación para todos”, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 10 de julio de 1977.

El Conjunto Folclórico Magisterial, independiente y no profesional, en 1977 tenía 43 elementos, todos maestros o estudiantes de la Escuela Normal. Para sus montajes, hacían estudios antropológicos, de música, literatura, lingüística, etc.; se valían de música, canto y poesía; recuperaban la improvisación presente en la cultura popular, y pretendían "reflejar la problemática actual". Sus giras no tenían afanes comerciales, sino culturales; en esos momentos recibían apoyo económico de Acción Cultural del DDF, institución que los programaba continuamente.[1214]

Durante 1978 y 1979 el Conjunto Folclórico Magisterial fue uno de los grupos estables de la Carpa Geodésica, en donde se presentaba semanalmente. A finales de 1979 viajó a la República Democrática Alemana para actuar en el XXIII Festival Berlinés de Teatro y Música, celebrado del 29 de septiembre al 21 de octubre en Berlín, con la participación de 23 países.[1215]

También el Ballet Mexicano Folklórico mantuvo sus actividades; dirigido por Artemisa Barrios, actuaba permanentemente en el Polyforum Siqueiros los domingos a las 9.30 horas. Dioeron varias funciones para el DDF, como la del 4 de septiembre de 1977 en la Isleta del Lago de Chapultepec,[1216] una actuación "muy aplaudida", donde destacaron "su gran categoría y profesionalismo". La compañía estaba integrada por 50 artistas, bailarines, mariachi y conjunto jarocho; poseía un amplio repertorio, que incluía obras de Yucatán, Chiapas, Oaxaca, Nuevo León, Veracruz, Michoacán y Jalisco, entre otras.[1217]

El Conjunto Folklórico Tzontemoc, de Jorge Gutiérrez Escoto y Aurora Rodríguez Quezada, continuó trabajando; en 1977 fue a una gira por Florida, Estados Unidos; en junio de ese año se presentó durante un mes en varias ciudades de Yugoslavia[1218] y en numerosas fechas en los programas de difusión del DDF.

También la Compañía de Danza del Colegio de Bachilleres (CB) mantuvo sus actuaciones, como en marzo de 1977 en el Teatro de la Danza, con el objetivo de dar a conocer "la auténtica danza mexicana". Ese año el Departamento de Danza del CB abrió un

[1214] Patricia Cardona, "El Conjunto Folclórico Magisterial. Cuando el folclor se vuelve también mensaje", en *El Día*, México, 23 de junio de 1977, p. 24-C.
[1215] "Elogian en RDA al Grupo Magisterial de México", en *Excélsior*, México, 23 de octubre de 1979.
[1216] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 29 de agosto a 4 de septiembre de 1977.
[1217] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural, México, 5 de septiembre de 1977.
[1218] "Danzas mexicanas en Yugoslavia", en *El Día*, México, 21 de junio de 1977, p. 24-C.

nuevo programa para impartir danza contemporánea; al concluir el semestre tendrían formado un taller de danza, música y poesía. Asimismo, se informó de que a los alumnos del CB se les "enriquecerá" llevándoles a los planteles grupos de danza clásica, contemporánea y folclórica, y otorgándoles boletos gratis, facilitados por el INBA, para que acudieran a diversas funciones.[1219] Además, se implantó un programa de "reajuste con los alumnos intermedios" y se aumentó el número de funciones del grupo representativo del CB.[1220]

En 1979 se creó su Compañía Titular de Danza. Elodia Straffon, jefa del Departamento de Danza de esa escuela, afirmó que su objetivo era difundir la cultura dancística del país. La compañía estaba formada por 55 miembros (45 de ellos, ex alumnos del CB) y se presentó el 24 de febrero en la Casa de la Cultura de Puebla.[1221]

Éstos y muchísimos otros grupos de danza folclórica, que serán referidos en los programas de difusión cultural del DDF, estuvieron presentes en la ciudad de México y otras del país, así como en giras internacionales.

---

[1219] "Compañía de Bachilleres en el Teatro de la Danza", en *Cine Mundial*, México, marzo de 1977.
[1220] Humberto Morales, "Intensa actividad de la Compañía de Danza del Colegio de Bachilleres", en *Ovaciones*, México, 31 de marzo de 1977.
[1221] "Elodia Straffon: Los bailes folclóricos mexicanos están siendo desvirtuados", en *Novedades*, México, 29 de febrero de 1980.

## XIII. Danza folclórica internacional

En febrero de 1977 el Gran Ballet de Tahití, dirigido por Gilles Hollande, visitó México por primera vez, para una larga temporada en el Teatro del Bosque a partir del día 18; apareció en el programa de televisión *El club del espectador*, que conducían Luis G. Basurto y Sally de Perete en el Canal 13.[1222] Conformado por 36 bailarines, músicos y cantantes, ejecutaba el folclor tahitiano de "fascinante encanto" y daba una muestra de "autenticidad, colorido, alegría y un sinnúmero de emociones",[1223] así como de "frescura" y "belleza plástica".[1224]

La compañía tahitiana se mantuvo durante meses en el Teatro del Bosque e incluso Emilio Carballido escribió sobre ella: era "una flor prodigiosa y no perecedera", "un impacto de belleza y juventud que nos asalta con la fuerza de un meteoro"; en su espectáculo el público participaba activamente. Sin escatimar en halagos, para el dramaturgo la compañía era "la presentación estética de un sistema de vida, de una escala de valores, de un modo de enfocar nuestra presencia en la tierra"; recreaba no sólo la tradición, sino "un presente, una actualidad trascendente y plena de valores vitales, un mundo en que las relaciones entre la gente no están contaminadas ni podridas por los cánceres alienantes de nuestra sociedad; un mundo en que el individuo y la colectividad han encontrado sus énfasis y no compiten ni se anulan; un mundo, en fin, en que la naturaleza, el cosmos, la eternidad y el momento, el aquí y el ahora, el contexto inmediato, están en armonía y relación. Como si bailar y vivir fueran lo mismo".[1225]

En abril de 1977 la Alianza Francesa de Polanco presentó un espectáculo de danzas clásicas de la India, a cargo del bailarín Stad Deboo.[1226] Un mes después llegaron a la ciudad de México los grupos que visitaban el país para participar en el V Festival Internacional Cervantino. El primero fue Pantomima Tomaszewski "Wrocklaw" de Polonia, que se presentó el 2, 3 y 5 de mayo en el PBA. Le siguieron el Ballet Folklórico Anajnu Kan (Aquí estamos) de Israel, el 7 y 8 de mayo; Danza Pantomima Kokusai, de

[1222] "El Ballet de Tahití en un programa de televisión", en *Excélsior*, México, 18 de febrero de 1977.
[1223] "En la presentación del Ballet Tahitiano", en *El Heraldo de México*, México, 21 de febrero de 1977, p. 3-C.
[1224] Alejandro Sorondo, "Candor y colorido en danzas de Polinesia", en *Excélsior*, México, 26 de febrero de 1977, pp. 1-B y 2-B.
[1225] Emilio Carballido, "El Ballet de Tahití", en *El Heraldo de México*, México, 25 de marzo de 1977.
[1226] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 13 de abril de 1977.

Japón, en el Teatro del Bosque del 10 al 13, y el Ballet Folklórico Maramuresul de Rumania, el 14 y 15.[1227]

El Ballet Folklórico Anajnu Kan, dirigido por Moshé Pianko y con coreografías de Gavri Levy y Moti Sayevits, actuó en el PBA con sus más de cien elementos entre bailarines, cantantes y músicos, y su gran producción, que incluía música y danza latinoamericanas (de Agustín Lara, entre otros). Ante la "versatilidad" de la compañía, el público mexicano se mostró "sorprendido", así como ante la "uniformidad y disciplina" de sus integrantes y las magníficas escenografías y vestuario.[1228]

Por su parte, el Ballet Folklórico Maramuresul presentó el 14 y 15 de mayo en el Teatro de la Ciudad numerosas obras cortas de danza y música; dio además funciones durante ese mes y en junio, más una el 30 de mayo en el PBA. La coreografía era de Valeriu Buciu, dirección musical de G. H. Avram y dirección artística de Nicu Moldovan.[1229]

En octubre de 1977 el Ballet de Senegal tuvo una breve y exitosa temporada en el Auditorio Nacional;[1230] luego de una gira "de Tijuana a Tapachula", donde fue "aclamado como el mejor espectáculo que haya venido a México en los últimos años", se despidió con funciones en el Teatro de la Ciudad.[1231]

El 10 de noviembre se presentó el Conjunto Folklórico del Ejército Húngaro en el PBA, dirigido por Györy Görgei y compuesto por bailarines, cantantes y músicos;[1232] el 19 de ese mes actuó en el mismo foro el Ballet Folklórico Yugoslavo Branko Krsmanovich,[1233] y en diciembre, gracias a la Asociación Musical Daniel, regresó a México el Ballet Moiseyev, que dio varias funciones, hasta el día 12, en la Arena México.

En abril de 1978 llegó al Auditorio Nacional el Ballet Folklórico Krasnoyarsky de Siberia. Como extensión del FIC de ese año actuaron el Ballet Aravesc de Bulgaria en el PBA el 7 de mayo, y en el Teatro de la Ciudad el día 8; el Conjunto Folklórico de Ritmos

---

[1227] Cartelera del INBA, en *El Sol de México*, México, 30 de abril de 1977, p. 8-E.

[1228] Edelmira Zúñiga, "*Tienda de sueños*", en *Mujeres*, México, 31 de mayo de 1977, pp. 40 y 41.

[1229] Programa de mano del Ballet Folklórico Maramuresul de Rumania, V Festival Internacional Cervantino, Teatro de la Ciudad, México, 14 y 15 de mayo de 1977.

[1230] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 19 de octubre de 1977, p. 14-C.

[1231] "Se despide del público mexicano el Ballet de Senegal", en *El Sol de México*, México, 27 de noviembre de 1977, p. 6-C.

[1232] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit.*, pp. 602-603.

[1233] *Ibid.*, p. 604.

de Panamá el día 10, también en el Teatro de la Ciudad, y el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba el 13 y 14 en el Auditorio Nacional.

En julio Eva Frelander y su grupo "Viva México" visitaron el país. Eran las egresadas de la Academia de Ballet de Estocolmo, Annika Adeback, Annette Hansell y Ulla Ornmarker. Frelander mantenía desde hacía tres años un programa en Suecia para difundir la danza folclórica mexicana; estaba aquí para actualizar su repertorio y estudiar en la escuela del BFM y la Escuela Mizoc de Tizoc Fuentes y Noemí Marín.[1234]

En agosto regresó al Auditorio Nacional el Ballet de Tahití. El mismo mes también volvió el Grupo Cantos y Danzas Slask de Polonia, que hizo una extensa gira por 17 ciudades del país, además del DF, donde dio una temporada en el Auditorio Nacional, del 9 al 17 de septiembre. Su programa incluía *Bailes folclóricos silesianos*, *Bailes cracovianos de Nowy Sacz*, *Palomitas de maíz y una visión* y canciones mexicanas como *Allá en el Rancho Grande*. La compañía, formada por cien artistas, era dirigida por Stanislaw Hadyna y la coreografía era de Elvira Kaminska;[1235] mostró una amplia variedad de vestuario y alegría desbordante en sus danzas, cantos y acrobacias.[1236]

Con numerosas obras cortas de diversos coreógrafos se presentó el Conjunto Central de Cantos y Danzas Folklóricos de la República Popular China en el PBA, el 6 y 8 de septiembre. El 21 y 24 de octubre, gracias al intercambio cultural firmado con Filipinas, actuó en el Foro Azcapotzalco el Ballet Folklórico de ese país, con la coordinación del FONAPAS, el DDF, la delegación Azcapotzalco y el Ministerio de Turismo y embajada filipinos. Presentó *Las tribus filipinas*, *Sampaguita* y *Los filipinos y los musulmanes*.[1237]

Del 16 al 19 de noviembre, unos meses después del viaje de López Portillo a la URSS, se presentó en el Teatro de la Ciudad el Ballet Soviético del Cáucaso "Bainakh" (o Valnajk) con cincuenta bailarines y cantantes, quienes luego hicieron una gira por más de veinte ciudades mostrando su "alto sentido estético".[1238]

---

[1234] "Buena labor de Eva Frelander. Mayor difusión a nuestros bailes regionales en Suecia", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1978, p. 6-B.
[1235] "El Grupo Cantos y Danzas Slask de Polonia debuta el día 28 en Toluca", en *El Heraldo de México*, México, 23 de agosto de 1978.
[1236] Patricia Cardona, "Exitosa temporada cumple en México el ballet folclórico Slask de Polonia", en *Unomásuno*, México, 14 de septiembre de 1978.
[1237] "El Ballet Folklórico de Filipinas actuará en el Foro Azcapotzalco", en *Excélsior*, México, 19 de octubre de 1978.
[1238] "Los bailarines caucasianos del Bainakh expresan el sentir de un pueblo indómito", en *Excélsior*, México, 9 de noviembre de 1978, pp. 1-B y 3-B.

En marzo de 1979 actuó en el Teatro de la Ciudad Rajko, Joven Gitano, conjunto de orquesta y bailarines de Hungría.[1239] Un mes después llegó al mismo foro el Conjunto Ucraniano Coros y Danzas Veriovka, dirigido por Anatoli Avdievsky.[1240] En abril dio cinco funciones en el Auditorio Nacional el Ballet Sira Badral de Senegal, dirigido por Abdoulaye Dip y auspiciado por el INBA y el FONAPAS;[1241] simultáneamente se montó la exposición de pintura "Arte contemporáneo de Senegal", en el Museo del PBA.[1242]

En junio, luego de su gira por varias ciudades del país, se presentó en el Teatro de la Ciudad el Ballet Fluerash de la URSS, proveniente de la región Moldavia, formado por 27 músicos y 23 bailarines.[1243] Ese mismo mes actuó el día 14 en el PBA y el 16 en el Auditorio Nacional el Ballet Nacional de Colombia, dirigido por Sonia Osorio, formado por 28 bailarines y 14 músicos, con un repertorio sobre las raíces negras, indígenas y mestizas de su país.[1244] Éste acompañaba al presidente Turbay Ayala en su visita oficial, y dio una función con motivo de un banquete que el colombiano ofreció a López Portillo. Comparado con el Ballet de Moiseyev y el BFM, causó admiración; el presidente mexicano, "cuya sensibilidad artística es proverbial", lo había invitado a permanecer en el país para dar esas funciones.[1245]

Con motivo del Año Internacional del Niño, del 11 al 14 de octubre de 1979 estuvo en el Teatro de la Ciudad el Ballet Infantil y Juvenil Tucovich-Abrasevich de Yugoslavia, dirigido por Dzadzevic Dragoslav; en el Auditorio Nacional tuvo una breve temporada. Esas funciones eran parte de una gira de tres meses (de septiembre a diciembre) por más de cuarenta ciudades del país. El grupo estaba compuesto por 55 bailarines, músicos y

[1239] "Artecomentarios", en *Novedades*, México, 10 de marzo de 1979.
[1240] "El Conjunto de Coros y Danzas Veriovka se presentará en el Teatro de la Ciudad", en *Excélsior*, México, 31 de marzo de 1979, p. 10-E.
[1241] "El Ballet Sira Badral de Senegal actuará en el Auditorio Nacional", en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1979.
[1242] Angelina Camargo, "México y Senegal apoyan lo creativo: embajador Coulbary", en *Excélsior*, México, 24 de abril de 1979.
[1243] Eduardo Camacho, "Realizará una gira por México el Ballet Fluerash de la URSS", en *Excélsior*, México, 10 de abril de 1979.
[1244] "El Ballet Nacional de Colombia presentará una función en el Teatro de Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 13 de junio de 1979, p. 14-C.
[1245] Laura Victoria, "Va a actuar nuevamente el Ballet Nacional de Colombia", en *El Nacional*, México, 13 de junio de 1979.

cantantes; los niños eran de 8 a 13 años de edad y los jóvenes, de 15 a 20,[1246] y se le consideró de "exuberante luminosidad y alegría".[1247]

Del 18 al 23 de marzo de 1980 el CREA, la UNAM y el FONADAN organizaron el I Festival Internacional de Música y Danza Afroamericanas, que tuvo como sedes la Sala Nezahualcóyotl, el Gimnasio Juan de la Barrera y la Arena México. Participaron diez países con compañías como Danza Nacional de Cuba (dirigida por Sergio Vitier), el Ballet Folklórico de la República Dominicana (dirigido por Frandique Lizardo), el Conjunto de Danza Nacional de Jamaica, el Ballet Nacional de Folclor Perú Negro, el Grupo Folclórico Nacional de Haití, el Grupo de Danza de los Diablos de México, el Ballet Nacional Folclórico Negro Garifuna de Honduras, el Grupo Convenezuela y compañías de Ecuador y Panamá, que ponían énfasis en la investigación.[1248]

El Festival arrancó el día 18 en la Sala Nezahualcóyotl con el grupo hondureño; el 20, 22 y 23 tocó el turno al cubano (que era de danza contemporánea), uno de los que más llamó la atención de la prensa, que actuó en el Gimnasio Juan de la Barrera. Según su director, el propósito era "llevar cualquier manifestación de la cultura universal a través de los elementos básicos de nuestra propia forma de expresión", por lo que recuperaban diversas técnicas dancísticas académicas y simultáneamente conservaban elementos africanos de su cultura.[1249] Sus 80 integrantes (50 bailarines, 12 percusionistas, 10 profesores y personal técnico) presentaron obras como *Integración* y *Ad Libitum* de Vitier; *Son de Adela* de Jesús Pérez; *Canción de un festival* de César Portilol de la Luz; *Meta* de Eduardo Rivero; *Panorama de la danza y la música cubanas* y *Michelangelo* de Víctor Cuéllar que, a decir de un cronista, eran "consecuentes con la línea revolucionaria" cubana.[1250]

Como parte de la extensión del FIC de 1980, en el Auditorio Nacional se presentaron el Conjunto Dimitrovec proveniente de Checoslovaquia y dirigido por Milán

[1246] Eduardo Camacho S., "Con motivo del Día Internacional del Niño. Hará una gira por México el Ballet Infantil y Juvenil Tucovich-Abrasevich de Yugoslavia", en *Excélsior*, México, 19 de septiembre de 1979.
[1247] Raquel Díaz de León, "La alegría de vivir, manifiesta en el Ballet Infantil de Yugoslavia", en *Excélsior*, México, 11 de octubre de 1979, pp. 1-B y 7-B.
[1248] Inés Villasana, "Grupos de Honduras, Jamaica y Venezuela en la apertura del Festival de Música Afroamericana", en *Unomásuno*, México, 20 de marzo de 1980.
[1249] Inés Villasana, "La herencia africana se manifiesta en el arte y el pueblo: el director de Danza Nacional de Cuba", en *Unomásuno*, México, 19 de marzo de 1980.
[1250] "La labor de Danza Nacional de Cuba es consecuente con la línea revolucionaria", en *Excélsior*, México, 21 de marzo de 1980.

Jesko, el 7 y 8 de mayo;[1251] y el Ballet Nacional Folklórico de Hungría, el 13 y 14, considerado como uno de los mejores espectáculos del Festival de ese año.[1252]

En junio se encontraba en el país otra compañía folclórica; aunque su repertorio era de danza mexicana, era un grupo chicano con sede en Denver, Colorado, que dio funciones en el DF y otras ciudades. Su director era Everet Chávez, fundador de Arte Chicano Inc., quien reivindicaba el poder del arte y la cultura para definir la identidad de su grupo social y racial en Estados Unidos.[1253]

Del 6 al 10 de agosto de 1980 regresó a México el Ballet Nacional de Filipinas Bayanihan para actuar en el Teatro de la Ciudad y hacer una gira de cinco semanas por el país. Sus directivos eran Helena Z. Benítez, presidenta de la Compañía Nacional de Danza de Filipinas; Leticia Pérez de Guzmán, directora ejecutiva; Luis María Araneta, vicepresidente; Lucrecia Reyes Urtula, coreógrafa y directora de danza; José Lidazábal, director artístico, y Raymundo Salvación, director técnico.[1254] Sus 37 elementos mostraban las influencias culturales arábigas, malayas, hispanoamericanas y autóctonas de su país; incluían en su repertorio danzas originales de aborígenes filipinos, bailes populares de influencia española, variaciones regionales y creaciones contemporáneas.[1255] Como despedida de México, el grupo filipino dio una función más en el Auditorio Nacional, el 11 de septiembre.

En octubre se presentó en el PBA el Conjunto Tianjin de la Ópera de Pekín, gracias al apoyo del INBA, el FONAPAS y la embajada de la República Popular de China.[1256] Al mes siguiente actuó en el Parque México de la colonia Condesa el Ballet Folklórico de Senegal, auspiciado por el Departamento de Pesca y con la colaboración del CREA.[1257]

---

[1251] "El grupo folclórico checo Dimitrovec se presentará en el Auditorio Nacional", en *Excélsior*, México, 3 de mayo de 1980.
[1252] "El Ballet Nacional Folklórico de Hungría en el Auditorio Nacional", en *Novedades*, México, 12 de mayo de 1980.
[1253] Angelina Camargo, "Actuará en el DF y la provincia una compañía chicana de danza", en *Excélsior*, México, 2 de junio de 1980.
[1254] Programa de mano de Bayanihan, Ballet Nacional de Filipinas, Teatro de la Ciudad, México, 6 a 10 de agosto de 1980.
[1255] Adriana Malvido, "El Ballet Nacional de Filipinas tiene influencias arábigas, malayas, hispanoamericanas y autóctonas", en *Unomásuno*, México, 7 de agosto de 1980, p. 17.
[1256] Programa de mano del Conjunto Tianjin de la Ópera de Pekín, PBA, México, 16 a 18 de octubre de 1980.
[1257] "Actuó el sábado el Ballet de Senegal", en *Excélsior*, México, 4 de noviembre de 1980.

**XIV. Danza española**

Pilar Rioja inició 1977 con otro éxito, al presentar a partir del 3 de marzo y durante cuatro semanas en el Polyforum Siqueiros su *Mística y erótica del barroco*. Era un espectáculo de danza, música y poesía de la propia Rioja, con los actores Emma Teresa Armendáriz y Lorenzo de Rodas, textos de Luis Rius, vestuario de Guillermo Barclay y direción de Rafael López Miarnau.[1258] Además de actuar en ese mismo foro en algunos conciertos de la Orquesta Clásica de México,[1259] Rioja viajó por el país de 1977 a 1979, fue invitada a diversas ediciones del FIC, y en la ciudad de México actuó en espacios que permitieron que su trabajo llegara a públicos amplios. Fue el caso de sus funciones en el Auditorio de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro (julio de 1977), de su participación en los programas culturales del FONAPAS en el Auditorio del INFONAVIT (abril de 1979) y de temporadas organizadas por la UNAM con *Mística y erótica del barroco* (noviembre de 1979).[1260]

En 1980, además de actuar en el FIC en Guanajuato, lo hizo en el Teatro de Arquitectura, donde en marzo la UNAM y el Ateneo Español rindieron un homenaje al doctor José Puche, con la asistencia del rector Guillermo Soberón;[1261] en julio actuó en otro homenaje, esta vez al poeta portugués del siglo XVI Luis de Camoens, organizado por el INBA y la embajada de Portugal en México.[1262] A finales del año Rioja viajó a España a dar funciones en varios foros, acompañada de la pianista Doris Schack, el cantaor Chiquito de Triana, la cantante Bertha Ester y los guitarristas Hugo Elizondo y José Luis Negrete.[1263]

Por su parte, Sonia Amelio abrió 1977 con un concierto de gala el 16 de marzo en el Auditorio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, con numerosas obras cortas en que interpretó a Bach y Mendelssohn con los crótalos, así como danzas españolas e incluso zapateado con sones mexicanos. Participaron con ella la pianista Carmela Castillo de

[1258] "*Mística y erótica del barroco*, se estrenará el día 3", en *Ovaciones*, México, 25 de febrero de 1977.
[1259] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 6 de marzo de 1977, p. 8-F.
[1260] Eduardo Camacho, "El Ballet Independiente, Forion Ensamble, Athenea Baker y Pilar Rioja, en la UNAM", *op. cit*.
[1261] Patricia Zama, "La UNAM y el Ateneo Español de México rindieron homenaje al doctor José Puche", en *Unomásuno*, México, 2 de abril de 1980.
[1262] Luis Bruno Ruiz, "Homenaje a Luis de Camoens", en *Excélsior*, México, 2 de agosto de 1980.
[1263] Luis Bruno Ruiz, "Pilar Rioja se presentó en España", en *Excélsior*, México, 23 de septiembre de 1980, pp. 1-B y 7-B.

Ruvalcaba, el violinista Daniel Burgos y el guitarrista Selvio Carrizosa; los diseños fueron de Márquez del Rivero y Carmen Vila, y la dirección de escena, de Alexis Pola.[1264]

La función había sido programada por la Dirección General de Asuntos Culturales de esa Secretaría y tuvo mucho éxito; entre el numeroso público se encontraban Juan José Bremer, funcionarios de la SEP, la SRE y Turismo, embajadores y artistas. Al concluir, la subsecretaria del área, María Emilia Téllez Benoit, condecoró a Amelio con el Águila de Tlatelolco.[1265]

Según Eloísa R. de Baqueiro, Sonia Amelio tenía "una personalidad muy definida" y su repertorio era "muy propio para su lucimiento como solista en los complicados ritmos de las castañuelas; zapatea con un virtuosismo delicado y muy musical, y tiene unas excelentes bases técnicas de ballet clásico".[1266]

Sonia Amelio y su Ballet de Cámara fue otro grupo que participó en 1977 en el programa "Arte y recreación para todos" del DDF, en varios foros abiertos de las delegaciones de la ciudad. En octubre de ese año, Amelio partió para Rumania, Atenas y París; a su regreso hizo otra gira, ahora por el país, y recibió un homenaje en Tapachula, Chiapas.[1267] Fue hasta el 5 de diciembre de 1978 cuando la bailarina reapareció en el PBA, luego de seis años de ausencia, con un programa de solos, todos de su autoría. Dos eran estrenos: *Concierto 4* (m. Paganini) y *Saro Badullapa Guini* (m. popular); la acompañaron la pianista María Teresa Naranjo, el violinista Héctor Olivera y el guitarrista clásico Enrique Velasco.[1268]

Amelio también dio funciones para estudiantes, como en septiembre de 1979, cuando actuó en el Teatro de Arquitectura dentro de la Olimpiada Cultural "79, y para públicos populares, de abril a julio de 1980 en las delegaciones de la ciudad, dentro de las temporadas del DDF, con la Orquesta Sinfónica de la delegación Cuauhtémoc.

---

[1264] Programa de mano Sonia Amelio, crotalista y bailarina, Auditorio de la Cancillería, México, 16 de marzo de 1977.
[1265] "Majestuoso recital de Sonia Amelio", en *El Heraldo de México*, México, 18 de marzo de 1977.
[1266] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. *Andrea Chenier* de Giordano", *op. cit*.
[1267] Alberto Linares, "Gira de Sonia Amelio por Rumania, Atenas y París", en *El Nacional*, México, 14 de octubre de 1977.
[1268] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 614-615.

En abril de 1980 Amelio inauguró su propio Teatro de Cámara en Coyoacán, compuesto por un estudio y un foro, un espacio más para la danza.[1269] El día 24 fue la apertura; la coreógrafa presentó obras con música de Vivaldi, Dowland, Bach, Boccherini, Beethoven, Paganini, Liszt, Albani, Coste y Larregla, y diseños de Antonio López Mancera, acompañada por el pianista Néstor Castañeda y el guitarrista Juan Reyes.[1270] En ese foro dio funciones durante el año; a finales de éste partió a una gira por la URSS y Hungría.[1271]

Margarita Gordon y su grupo tuvieron de 1977 a 1980 una intensa actividad dentro del programa "Arte y recreación para todos" de la DGSS-DDF, además de largas temporadas como espectáculo permanente de los martes en la Carpa Geodésica y constantes presentaciones en ciudades del país. Actuaron en el Teatro de la Ciudad en varias ocasiones, como en mayo de 1980 (bajo el patrocinio del FONAPAS y el Congreso del Trabajo), acompañados por el actor Antonio Suárez, el bailarín y cantaor Enrique Iglesias, el guitarrista Luis Negrete y los bailarines Cecilia Valadez, María Dolores Solórzano, Carlos Aponte, Jorge Calva y Domingo Nava.[1272]

En julio de ese año Gordon y su grupo presentaron en la Carpa Geodésica sus tres espectáculos: *Concierto de danza flamenca*, *Espectáculos de bailes españoles* y *Cantos y danzas de México y España*, gracias al patrocinio del INBA, el FONAPAS y el DDF.[1273] Con el último programa también dieron funciones en el Teatro de la Ciudad en agosto, un "recorrido coreográfico y geográfico-musical" de cantos y bailes como el romance, corrido, fandango, jota, zapateado, danza del Martinete, tapeado, caracoles y caña, para concluir en una fiesta veracruzana que exhibía la influencia andaluza en los bailes mestizos mexicanos.[1274]

Pimpo de Aguirre fue otra representante de la danza española que montó un espectáculo de corte histórico, *España por el mundo*, que hacía referencia a la influencia de los bailes españoles en varios países. Con este programa la bailarina actuó en 1980 en el

---

[1269] Eduardo Camacho, "Sonia Amelio presentará su temporada 80, e inaugurará su Teatro de Cámara", en *Excélsior*, México, 8 de abril de 1980.
[1270] Ricardo Perete, "¡Corte!", en *Excélsior*, México, 17 de abril de 1980.
[1271] Luis Bruno Ruiz, "Sonia Amelio se presentó en un recital de danza", en *Excélsior*, México, 5 de octubre de 1980, pp. 13-B y 19-B.
[1272] "Ofrecerá concierto de danza flamenca", en *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1980, p. 7.
[1273] "Danza flamenca en la Carpa Geodésica", en *Novedades*, México, 14 de julio de 1980.
[1274] Patricia Cardona, "Gran espectáculo de música y danza de México y España el 20 de este mes en el Teatro de la Ciudad", en *Unomásuno*, México, 6 de agosto de 1980.

Teatro del Casino de la Selva en Cuernavaca[1275] y en el Ciclo Danza „80 en el Teatro de la Danza.

También de 1977 a 1980 se siguieron realizando los festivales anuales de los clubes españoles radicados en México, además de espectáculos como los de Coros y Danzas de España de la Junta Española de Covadonga, en el Teatro de la Ciudad en noviembre y diciembre de 1977;[1276] el Ballet Nacional Festivales de España, dirigido por Juan María Bourio, en el PBA en diciembre del mismo año,[1277] y el XVIII Festival de Música, Coros y Danzas Españolas en el PBA en diciembre de 1978, dirigido por Aurelio González Pérez y organizado por la Junta Española de Covadonga.[1278]

Otros grupos que actuaron en foros mexicanos fueron el Ballet Iberia, dirigido por Ricardo Montoya, en el Auditorio del IPN en Zacatenco en marzo de 1977, con el guitarrista Lucio Rodríguez;[1279] el Ballet Folklórico de Córdoba, España, dirigido por Sergio Rufo, en diciembre de 1977 en la Isleta del Lago de Chapultepec; el de la bailarina Curry Fernández en febrero de 1978 en el Teatro Juárez de Guanajuato, con su espectáculo de danza flamenca en el que participaban la bailarina Pilar Medina y el guitarrista Hugo Elizondo;[1280] el de la bailarina mexicana Cristina Aguirre con el espectáculo *Fiesta española 1979* en el Teatro de la Ciudad en enero de ese año,[1281] y el de Fernando Valdés, que ofreció su Concierto de Arte en enero de 1980 en el Teatro Jiménez Rueda.[1282]

Además, como extensión del FIC llegaron a la ciudad de México compañías como la de danza flamenca de Manuela Vargas, que actuó el 31 de mayo y del 1 al 4 de junio de 1978 en el Teatro de la Ciudad. El grupo era dirigido por Vargas y Paco Fernández, el director de escena era Ernesto Lapeña y se componía de cinco bailaores, cantaores y tres

[1275] Luis Bruno Ruiz, "*España por el mundo* se llama el programa de Pimpo de Aguirre", en *Excélsior*, México, 15 de agosto de 1980.
[1276] Programación de "Actividades de la semana", folletos de la DGSS-DDF, México, 21 a 27 de noviembre de 1977, y 28 de noviembre a 4 de diciembre de 1977.
[1277] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., p. 603.
[1278] "Música, coros y danzas españolas el 10 en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 4 de diciembre de 1978.
[1279] "Danza", en *Novedades*, México, 14 de marzo de 1977.
[1280] Luis Bruno Ruiz, "El flamenco: un arte misterioso, sentimental, profundo y barroco", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1978, pp. 1-B y 14-B.
[1281] Roberto Ramírez S., "La música española tiene ahora más auge en México, porque identifica a ambos pueblos", en *Excélsior*, México, 3 de enero de 1979, p. 26-A.
[1282] "El bailarín Fernando Valdés en el Jiménez Rueda", en *Novedades*, México, 13 de febrero de 1980.

guitarristas.[1283] Un cronista escribió que éste era "un espectáculo estrictamente popular" centrado en la danza flamenca, sin sofisticación alguna y creado como para una taberna. Vargas, la única mujer participante, "se diría que busca la pureza de su género" mostrando "lo más serio, lo más jondo", y aunque su grupo fue ovacionado, "desde luego no es lo mejor que hemos visto en ese noble género".[1284]

Otra compañía que vino con el FIC fue el Ballet Gallego, dirigido por Manuel Rey de Viana, proveniente de la diputación provincial de Coruña y formado por sesenta artistas, que se presentó en el Teatro de la Ciudad el 8 y 9 de mayo de 1980.[1285]

---

[1283] Luis Bruno Ruiz, "Manuela Vargas empezó a bailar en un convento de Alijafe", en *Excélsior*, México, 31 de mayo de 1978; y Programa de mano de Manuela Vargas, Teatro de la Ciudad, México, 31 de mayo y 1 a 4 de junio de 1978.
[1284] "Bailetes", en *Siempre!* núm. 1303, México, 14 de junio de 1978.
[1285] "El Ballet Nacional de Canadá abrirá el programa de extensión del Cervantino, el día 30 en esta ciudad", en *Unomásuno*, México, 26 de abril de 1980.

## XV. Instituciones de educación y difusión dancísticas

### 1. Ballet Folklórico de México, A. C.

Además de las funciones especiales para autoridades de instituciones oficiales, en febrero de 1977 en el Teatro del BFM se ofreció un homenaje a Manuel Enríquez, con sus obras *Políptico I* y *Cantos a los volcanes*; el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM bailó, de Graciela Henríquez, *Nuevos espacios* (sonidos Enríquez). Según Patricia Cardona, en esta última la coreografía "se fundió con la forma estética de la obra musical" apartándose de la "personalidad" de su creadora, pero logrando "cabalmente" su propósito gracias a la solista Eva Zapfe. Henríquez logró "extraer de la bailarina esa agilidad huidiza que caracteriza sus movimientos, y que en mucho se identifica con la enseñanza de la técnica Nikolais".[1286]

De 1977 a 1980 el Teatro del BFM siguió ofreciendo funciones de solistas y grupos de todas las especialidades, así como conferencias; se constituyó en uno de los principales foros de la ciudad debido a su permanencia y a su apertura e impulso para todas las manifestaciones artísticas.

El 1 de marzo de 1977 se presentó un "desconcertante concierto en jazz con música clásica, moderna y temas folclóricos" con el Conjunto Hilario y Micky, compuesto por Hilario Sánchez (piano y trompeta), Micheline Chantin (cantante) y Tomas Escandón (baterista).[1287]

El 15 de marzo dio un recital el grupo La música del cuerpo, anunciado como "estética mexicana de vanguardia", con obras de Guillermo Villegas, Rosa María Tlanesi, Consuelo Deschamps y José Antonio Alcaraz. Éste presentó *De callar este amor que es de otro modo*, en homenaje al recientemente fallecido Carlos Pellicer, con los músicos, cantantes y actores del Laboratorio de Teatro Vocal; entre ellos se encontraban Maya Ramos, Martha Zavaleta, Dolores Solana, Gustavo Vasconcelos, Óscar Becerra y Rafael Longoria.[1288]

El 22 de marzo La Gran Fraternidad Universal y Serge de la Ferriére impartieron la conferencia "El hombre y el yoga", cuando la promoción del Teatro estaba a cargo de

---

[1286] Patricia Cardona, "Manuel Enríquez y Graciela Henríquez o de la fusión de la música y danza", en *El Día*, México, 10 de febrero de 1977, p. 20.

[1287] "Jazz con música clásica", en *Excélsior*, México, 1 de marzo de 1977, p. 8-B.

[1288] Programa de mano de recital de música instrumental, La Música del Cuerpo, Estética mexicana de vanguardia, Teatro del BFM, México, 15 de marzo de 1977.

Patricia Aulestia, la asesora artística era Clementina Otero, el coordinador administrativo Claudio Bonifax, la directora general Amalia Hernández y la artística, Norma López.[1289]

El 12 de abril actuó el grupo Expansión 7,[1290] en la función ya mencionada que ofreció a las autoridades del INBA y que finalmente no tuvo los resultados que el grupo esperaba.

De las muchas funciones que siguieron, dentro del ciclo "Música y danza del siglo XX" el 28 de julio actuó el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM con obras de Federico Castro y Eva Zapfe.[1291] La presencia del integrante del BNM obedecía al interés de Amalia Hernández por invitar a los coreógrafos "más importantes de nuestro país" a trabajar con este Grupo Experimental. El propósito de éste era "fomentar un movimiento dancístico que responda a las nuevas estructuras del arte" y la conjunción de creadores como Federico Castro, Onésimo González, Lila López, Graciela Henríquez, Valentina Castro y Roseyra Marenco.

Amalia Hernández pretendía "renovar la técnica del movimiento muscular y la técnica coreográfica, elementos básicos en el desarrollo de un nuevo concepto de danza", razón por la que había introducido la técnica Nikolais en su escuela. El resultado era el surgimiento de una nueva generación de coreógrafos y bailarines; entre los primeros, Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Pilar Urreta y Alfredo Rico; entre los segundos, los integrantes del Grupo Experimental de Danza Moderna: Rosa María Barrones, Mabel Diana, Cristina Duque, Óscar Becerra, Rubén Godínez, Enrique Guzmán, Luz María Montelongo, Virginia López, Miguel Luna, Rubén Vázquez y Roberto Villa,[1292] quienes posteriormente participarían en otros grupos, con el apoyo de Hernández.

En la primera parte de la función del 28 de julio actuó Alicia Urreta; en la segunda, el Grupo Experimental con *Estudio urbano número 1* de Federico Castro (m. José Antonio Alcaraz) y *Ruptura* de Eva Zapfe (m. Russek). Según Dionisia Urtubées, *Estudio* era una obra con "diseño coreográfico sencillo" en que los bailarines exhibían su dominio técnico,

[1289] Programa de mano de La Gran Fraternidad Universal y Serge de la Ferriére, Teatro del BFM, México, 22 de marzo de 1977.
[1290] Programa de mano de Expansión 7, Teatro del BFM, México, 12 de abril de 1977.
[1291] "Se presentará un grupo de danza", en *Excélsior*, México, 27 de julio de 1977, p. 5-B.
[1292] Programa de mano de Grupo Experimental de Danza Moderna, Primera Confrontación Coreográfica, Feria Nacional Potosina 1977, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 22 de agosto de 1977.

y *Ruptura* tenía influencia de Nikolais y era "interesante por el uso de distintas cualidades de movimiento y el efecto que las caras y gestos crean con estos movimientos".[1293]

El 7 de septiembre de 1977 se presentó en el Teatro del BFM la Banda Sinfónica de la Delegación Azcapotzalco, con la dirección titular de Clemente Sanabria y adjunta de Pedro Arpide.

El 13 de octubre el famoso coreógrafo Lukas Foss dictó la conferencia "La composición en la danza". El día 27 Carlos Jiménez Mabarak impartió otra, "Mi labor musical en la danza mexicana", cuando Roseyra Marenco presentó su "vistoso" *Ballet quetzales*[1294] (m. Jiménez Mabarak) con el Grupo Experimental de Danza Moderna, compuesto por los bailarines Mabel Diana, Enrique Guzmán, Miguel Luna, Roberto Villa, Rubén Godínez, Rubén Vázquez, Luz María Montelongo, Cristina Duque y Rosa María Barrones.[1295]

El 21 de febrero de 1978 en el Teatro del BFM se presentó un recital de danza contemporánea de la bailarina belga Magda Vandewalle, con *Sabdajana* (m. Rup Chand Verma).[1296] Según Luis Bruno Ruiz, su programa era "sobradamente distinto a los acostumbrados", con una danza que requería "gran fuerza corporal y una alta espiritualidad basada en filosofías orientales y occidentales". [1297]

El 7 de marzo hubo un concierto con música de José Antonio Alcaraz y el grupo de danza contemporánea Olin, con *Kinespacio* (m. Manuel Enríquez, iluminac. Cristina Duque) y *Tiempo* (m. Pierre Henry), ambas de Roseyra Marenco, y *Mismo tú* (c. Miguel Luna, m. Harrison). Los bailarines eran Rosa María Barrones, Mabel Diana, Olivia Díaz, Cristina Duque, Enrique Guzmán y Miguel Luna; los bailarines huésped, Araceli Caballero, Angélica David, Teresa David, Yolanda López y Ángeles Molina; coordinación general y dirección de la Escuela del BFM y asesora artística, Clementina Otero de Barrios, y dirección general de Amalia Hernández.[1298]

---

[1293] Dionisia Urtubées, en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, 7 de agosto de 1977, p. 7.
[1294] Luis Bruno Ruiz, "Intervención de Mabarak en la época de oro de la danza mexicana", en *Excélsior*, México, 25 de octubre de 1977, pp. 1-B y 4-B.
[1295] Programa de mano de la conferencia "Mi labor en la danza mexicana" de Carlos Jiménez Mabarak y Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, Teatro del BFM, México, 27 de octubre de 1977.
[1296] Programa de mano de recital de Magda Vandewalle, Teatro del BFM, México, 21 de febrero de 1978.
[1297] Luis Bruno Ruiz, "Los compositores entregaron diploma a la coreógrafa Amalia Hernández", *op. cit.*
[1298] "Hoy se presentará el grupo de danza Olin", en *Excélsior*, México, 7 de marzo de 1978, p. 6-C.

En abril se presentaron en función compartida el conjunto de jazz Hilario y Micky, y el Forion Ensamble con Eva Zapfe, Jorge Domínguez e Ismael Fernández.[1299]

Dentro del ciclo "Música y danza del siglo XX", el 23 de mayo el grupo Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano bailó la reposición de *Bachiana* de Joan Gainer, y *Desdoblamientos* y *Constelación interrumpida* de Castro. Los bailarines fueron Socorro Meza, Canuto García, Guadalupe Isla, Mabel Diana, Rosa Barrón, Enrique Guzmán, Miguel Luna y Valentina Castro.[1300]

El 27 de junio el Forion Ensamble dio una función con *Metátesis*, *Bumerang*, *Proposición*, *Pendular* y *Arena*, con Jorge Domínguez, Rosa Olivera, Eva Zapfe, Lidia Romero, Herbie Hanckok, Romel Rosas y Bernardino Gómez.[1301]

En julio de 1978, Año Internacional de la Música Mexicana, se abrió en el Teatro del BFM, bajo el patrocinio de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, A. C. y Asociación Mexicana de Música Nueva, A. C., la serie de Eventos Musicales 1978 (coordinado por Manuel Enríquez, presidente de la segunda Asociación). En el primer concierto se presentaron las coreografías *Homenaje a la tumba de Lenin* de Jaime Blanc (m. Rodolfo Halffter) con Raúl Alberto Almeida y Sally Margoles, y *Preludio a Colón* de Valentina Castro (m. Julián Carrillo) con la coreógrafa, Canuto García, Guadalupe Isla, Socorro Meza, Beatriz Sánchez y Gerardo Ortiz.[1302]

También en julio actuó el Taller Coreográfico de la ADM, dirigido por Bodil Genkel,[1303] y el 24 de octubre el grupo sin nombre de Raúl Flores Canelo, con su espectáculo *El hombre y la danza*.[1304]

Otras actividades que se dieron en el Teatro del BFM durante 1978 fueron del grupo argentino Gregor; la Pantomima de Jean Claude y Catherine Kremer; el Teatro de Abrrioneta; el Concierto de Clavecemballo de Andrew de Masi; el Teatro de Sombras de París; los conciertos de piano de Eric Landerres; una conferencia de Alberto Dallal sobre la

[1299] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 18 de abril de 1978.
[1300] Luis Bruno Ruiz, "Mañana bailará Valentina Castro", *op. cit*.
[1301] "Con el grupo de danza Forion Ensamble", en *El Heraldo de México*, México, 2 de julio de 1978, p. 10-C.
[1302] Programa de mano del Primer Concierto de la Serie Eventos Musicales 1978, Teatro del BFM, México, julio de 1978.
[1303] Luis Bruno Ruiz, "Bailarán los ballets *Orígenes* y *Nos vemos*", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1978, pp. 1-B y 14-B.
[1304] Luis Bruno Ruiz, "Se presentará el BFM", en *Excélsior*, México, 23 de octubre de 1978, p. 5-B.

historia de la danza moderna; una representación del Teatro Noh de Japón; el Mundo Mágico de los Coras y Huicholes; la poesía cantada de Betsy Pecanins y otros.[1305]

También en el Teatro del BFM se celebró, coordinado por Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro, el V Festival Hispanoamericano de Música y Danza Contemporáneas, que dentro del ciclo "Música y danza del siglo XX" presentó siete conciertos. En el primero de ellos, el 10 de noviembre de 1978, participaron Rubén Islas en la flauta, José Hernández en las percusiones, Óscar Hamburn en la viola, Alicia Urreta en el piano, y los bailarines Pilar Urreta, Jorge Domínguez, Dalia Próspero, Raúl Aguilar y otros.[1306] En el resto de los conciertos se presentaron obras de Blas Galindo, Leonardo Velázquez, Carlos Jiménez Mabarak, Leopoldo Téllez, Rodolfo Halffter, Manuel Enríquez, Carlos Chávez, Mario Kuri, José Rolón, Mario Lavista, Jorge de Elías y Miguel García Mora, entre otros, y se bailaron obras de Graciela Henríquez y Roseyra Marenco (con su grupo Olin).

Dicho Festival fue señalado por varios cronistas como uno de los mejores acontecimientos culturales del año; se clausuró en el Teatro de la Paz en San Luis Potosí con un concierto en homenaje a Amalia Hernández. Participaron Alicia Urreta, Manuel Enríquez, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Carlos Cruz de Castro, Ulises Aguirre, Lenado Espinosa, Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Ismael Fernández, Gregorio Fritz, Rosa Olivera y Lidia Romero. La música que se interpretó era de Lavista, Juan Hidalgo, Antonio Pérez, José Antonio Alcaraz y José Luis Téllez, y se ofreció la coreografía *Show* de Eva Zapfe (m. de Antonio Pérez).[1307]

El homenaje rendido a Hernández se debió a las cerca de cincuenta funciones que durante 1978 había promovido en el Teatro del BFM. Con ese motivo, la Sociedad de Autores y Compositores de Música le entregó un diploma al mérito, ante el presidente López Portillo.[1308]

Además de la apertura y programación de funciones en su teatro, Amalia Hernández había impulsado el intercambio con artistas estadounidenses de la escuela de Nikolais. Una de ellas, Phyllis Lamhut, actuó con su compañía en el Teatro de la Ciudad en marzo de 1979. Además, los integrantes de ésta, incluida su directora, impartieron clases durante dos

[1305] Luis Bruno Ruiz, "Los compositores entregaron diploma a la coreógrafa Amalia Hernández", *op. cit*.
[1306] "Música y danza del siglo XX", en *Excélsior*, México, 10 de noviembre de 1978.
[1307] "Clausura de festival y homenaje a la coreógrafa Amalia Hernández", en *Excélsior*, México, 19 de enero de 1979, p. 7-B.
[1308] Luis Bruno Ruiz, "Los compositores entregaron diploma a la coreógrafa Amalia Hernández", *op. cit*.

semanas en la Escuela del BFM, para maestros, bailarines y alumnos, dictaron conferencias ilustradas y presentaron ensayos e improvisaciones públicas.[1309]

La enseñanza de la técnica Nikolais tuvo continuidad, pues en junio llegó a México el quinto maestro de esa tendencia, Stevens Iannacone (primera figura de la compañía de Lamhut) a impartir clases en la Escuela del BFM.[1310]

Otra conferencia ilustrada en el Teatro del BFM estuvo a cargo de la coreógrafa estadounidense Lorna Burdsall, quien el 17 de abril habló sobre la danza moderna;[1311] el 8 de mayo le tocó su turno al compositor cubano Carlos Edmundo Malcolm Wymms, quien se refirió a la imagen musical de su país y la experiencia de haber trabajado con coreógrafos como Burdsall, Elena Noriega, Manuel Hiram y Ramiro Guerra.[1312]

El 15 de mayo actuó el bailarín y coreógrafo de la Ópera China Lee Siu-Wak en una exhibición-ensayo de las danzas orientales, que supuestamente serían incorporadas a la obra que trabajaba Amalia Hernández sobre la historia de la china poblana,[1313] que nunca se concretó.

Cuando Bodil Genkel decidió dejar México para regresar a Europa, el Teatro del BFM fue el espacio idóneo para rendirle un homenaje. Éste se ofreció el 26 de junio; Josefina Lavalle y Guillermo Noriega dieron sendos discursos [1314] y se presentaron las obras *Recuerdos* y *Sysyphus* de Carlos Delgadillo, *Viols* de Graciela Henríquez, *Secuencias técnicas* (coordinac. Graciela González) y *Fronteras* y *Juego eterno* de Bodil Genkel, con bailarines del Taller de Danza Espacios, del Ballet Independiente y de la ADM.[1315]

El 4 de septiembre se presentó el Grupo Experimental de Danza Contemporánea del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León, dirigido por Alejandra Serret. Bailaron *Amanecer* de Miriam Pérez y las obras de Serret *La búsqueda y el encuentro*, *Solor*, *Enfrentamiento*, *Triángulo sin nombre* y *Santa Juana*. Las bailarinas eran

---

[1309] "Del 2 al 4 de marzo próximo. La Compañía de Danza Phyllis Lamhut se presentará en el Teatro de la Ciudad", en *Excélsior*, México, 11 de febrero de 1979, p. 8-B.

[1310] Luis Bruno Ruiz, "Stevens Iannacone impartirá clases de danza aquí durante una temporada", en *Excélsior*, México, 1 de junio de 1979.

[1311] "Conferencia ilustrada de danza moderna", en *El Sol de México*, México, 14 de abril de 1979.

[1312] Luis Bruno Ruiz, "Conferencia sobre Cuba y su imagen musical, el martes 8", en *Excélsior*, México, 5 de mayo de 1979, pp. 16-B y 21-B.

[1313] Luis Bruno Ruiz, "Hoy actúa Lee Siu-Wak, de la Ópera China", en *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1979, pp. 1-B y 5-B.

[1314] Luis Bruno Ruiz, "Homenaje a Bodil Genkel, mañana", en *Excélsior*, México, 25 de junio de 1979, pp. 1-B y 3-B.

[1315] Programa de mano de Homenaje a Bodil Genkel, Teatro del BFM, México, 26 de junio de 1979.

Leticia Alvarado, Caridad Cortés, Socorro Lozano, Mayela Marfil, Carmen Moreno y Eréndira Vega; el vestuario era de Pedro Martínez, la iluminación de José Cuervo, textos de A. Flores Peña, coordinación general de Clementina Otero y administración de Claudio Bonifax.[1316]

Otra bailarina que actuó en el Teatro del BFM en 1979 fue Srimathi Maya Silva, con sus danzas clásicas hindúes, después de tres años de ausencia del país y de haber actuado en el Auditorio de la SHCP y programas auspiciados por el FONAPAS y el DDF.[1317]

De nuevo en octubre de ese año, del 1 al 29, se celebró el VI Festival Hispanomexicano de Música Contemporánea. Las sedes fueron el Teatro del BFM, la Sala Manuel M. Ponce y el Teatro de la Danza, y contó con el apoyo del BFM, A. C., el INBA, la Sociedad de Autores y Compositores, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la embajada de España. En dicho Festival se presentaron obras musicales, teatrales y coreográficas.[1318] Entre estas últimas, Pilar Urreta tuvo una importante participación con cuatro de sus obras el 11 de octubre en el Teatro de la Danza: *Graquis*, *Llámalo como quieras*, *Opus 2* y *Drómena*, algunas de las cuales habían sido estrenadas en Nueva York a principios del año y marcaban "una nueva concepción del movimiento novoestético de la danza contemporánea". Los bailarines fueron Olivia Díaz Cervantes, Pilar Urreta, Rosa María Barrones, Mabel Diana, Luz Montelongo, Jaime Abbad, Adrián Rivera, Héctor Dupuy y Sergio Liera; el pianista, Charles Santhos.[1319]

Sobre esa función, Patricia Cardona escribió que en la segunda parte del programa la coreógrafa había hecho una elaboración del estornudo, una "descomposición sonora y dinámica de ese acto biológico, espontáneo y lleno de aspavientos, pero que nada tiene que ver con los misterios que rodean la voluntad humana, y con las leyes superiores que presidían los destinos en la obra de los dramaturgos griegos". Sin embargo, estornudo y tragedia griega actuaron juntos, y en *Drómena* la "versátil, madura e inteligente" creadora

[1316] Luis Bruno Ruiz, "Se presentará el Grupo Experimental de Danza", en *Excélsior*, México, 1 de septiembre de 1979.
[1317] "Srimathi Maya Silva danzó el Día de las Madres", en *Novedades*, México, 18 de mayo de 1979.
[1318] "Se inicia hoy el VI Festival Hispano Mexicano de Música", en *Excélsior*, México, 1 de octubre de 1979.
[1319] Luis Bruno Ruiz, "Acontecimiento múltiple en la Unidad del Bosque", en *Excélsior*, México, 10 de octubre de 1979, pp. 1-B y 7-B.

mostró cómo el estornudo "llevado a la abstracción, es materia fértil para una bella y satírica coreografía, donde lo profano se solemniza".

En las obras *Graquis* y *Opus 2* la "original, audaz, auténtica" Urreta partía de "una dinámica concentrada, casi introvertida, para elaborar danzas que son como pensamientos silenciosos". Según Cardona, Urreta era "básicamente una coreógrafa racional, limpia, diáfana en sus planteamientos lineales, consecuencia de un ritmo interior, fluido e intenso"; su obra apuntaba hacia "la desconvencionalización de la danza, que aunque recurre a los juegos libres y lúcidos del método Nikolais, reconocibles fácilmente, hay un sello personal, refinado, que tras la fachada plástica, de un bello esteticismo, pueden encontrarse implícitas alusiones al mundo animal, del hombre y otras especies".

Otro elemento que Urreta manejaba "con sentido de fisicalidad y de gran plasticidad" era el humor, que se transformaba en sátira y contribuía a restar solemnidad a "la carga dramática" en la danza mexicana. Al igual que otros jóvenes coreógrafos del país, dijo Cardona, Urreta retomaba "la mexicanidad y la sumerge en nuevas dimensiones de la expresión nacional, quizá con rasgos de mayor universalidad pero que plantean una posibilidad interesante de hacer danza en México".[1320]

En noviembre en el Teatro del BFM hubo una exhibición de técnica Nikolais, a cargo de Valentina Castro, con alumnos del Taller de Danza de la Casa de la Cultura de Puebla, en donde había impartido un curso. Además, se presentaron las obras *Movimiento revolucionario* de Cynthia Couttolenc (m. Chopin) y *Alegría a la danza* de Martha Castro (m. Beethoven), con Cynthia Couttolenc, Pilar Martínez, Luz E. Hernández, Ruth Olliver y Marcela Bello.[1321]

En 1980 siguieron las actividades en el Teatro y Escuela del BFM. El 29 de febrero se presentó la bailarina, coreógrafa y terapeuta Anne Wilson Wang, quien además dio un taller de Análisis y trascendencia del movimiento estático de la danza, basado en las enseñanzas de Laban y en "una original didáctica y presentación de la danza, sumamente distinta a las actualmente conocidas", pues creaba obras coreográficas "terapéuticas" para enfermos hemipléjicos y de otros trastornos. Había desarrollado su técnica en hospitales de Nueva York e impartido cursos en universidades de Estados Unidos e Israel.

[1320] Patricia Cardona, "El estornudo se volvió tema del concierto de la danza de Pilar Urreta en el Festival Contemporáneo", en *Unomásuno*, México, 13 de octubre de 1979, p. 20.
[1321] Luis Bruno Ruiz, "Demostrarán la técnica de Nikolais", en *Excélsior*, México, 12 de noviembre de 1979.

La ex solista del American Ballet Theatre y del Dance Players presentó su grupo The Ann Wilson Dance Company en el Teatro del BFM con *Historia del ballet universal*, *Gemas del ballet ruso*, *La danza moderna estadounidense*, *El jazz en Estados Unidos* y otras que vinculaban "el arte con la ciencia en el campo psiquiátrico de una manera muy fina".[1322]

En marzo Holly Cavrell impartió un curso de técnica Graham en la Escuela del BFM, y declaró que los bailarines mexicanos "tienen fuerza y vida en el cuerpo" pero requerían el "estudio metódico del movimiento que nace de la educación sentimental, del espíritu, como así lo proclamaba Isadora Duncan".[1323]

Obligadamente fue el Teatro del BFM, tanto por sus vínculos con Graciela Henríquez como por su apertura a nuevas propuestas, el espacio para que la coreógrafa venezolana e Ismael Fernández presentaran su *Tropicana's Holiday* con los bailarines Delia Animas, Óscar Becerra, Rosa María Barrones, Mabel Diana, Ismael Fernández, Bernardino Gómez, Herminia Grootemboer, Graciela Henríquez, Óscar Julián Pérez, Juan Carlos Torres y Evaristo Valverde, entre otros. Esto sucedió el 8 de julio, cuando mostraron la "fluida y vivaz manifestación de teatro danzado", con música de batucada de Río de Janeiro, guajira de Venezuela, porros colombianos y venezolanos, folclor negro de Perú y textos de oraciones.[1324] La misma obra se ofreció nuevamente en ese foro el 4 de noviembre de 1980, con los bailarines Paloma Martínez, Amdeleli Yáber, Sandra Ponce, Claudia Salas y Antonio San Martín, entre otros.

En agosto concluyó el curso de verano impartido en la Escuela del BFM por maestros de Chihuahua, Guerrero, Colima y región norte, quienes enseñaron repertorio de esas regiones a alumnos de todo el país y del DF, como parte de "las promociones positivas en bien del arte nacional de Amalia Hernández".[1325]

Respecto a esto último, la difusión de la danza, veinte años después Graciela Henríquez comentó la importancia del apoyo que dio Hernández al arte mexicano: "Es la gran dama de la danza, como lo fue tal vez sólo Miguel Covarrubias. Propició el acercamiento entre pintores, escenógrafos, vestuaristas, músicos, escultores, bailarines y

[1322] "Actuará la bailarina Ann Wilson Wang", en *Excélsior*, México, 15 de febrero de 1980.
[1323] Luis Bruno Ruiz, "Maravillosas las clases de Holly Cavrell", en *Excélsior*, México, 10 de marzo de 1980.
[1324] "Estrenarán mañana una coreografía de Graciela Henríquez", *op. cit*.
[1325] Luis Bruno Ruiz, "Cursos de verano en el Folklórico", en *Excélsior*, México, 15 de agosto de 1980.

dramaturgos. Recuerdo las reuniones en su escuela con Alicia Urreta, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Mathias Goeritz, Manuel Enríquez, eso fue todo un movimiento artístico". También Rosa Romero dijo al respecto que Hernández fomentó la interdisciplina y el surgimiento de nuevos coreógrafos: "hacíamos coreografías colectivas hasta animarnos a asumir solos la composición. Amalia apoyó todos nuestros experimentos, los fomentaba sin importar a veces los extraños resultados".[1326]

[1326] Graciela Henríquez y Rosa Romero en Patricia Pineda, "Dama del arte contemporáneo", en *Reforma*, México, 6 de noviembre de 2000, p. 3-C.

**2. Departamento del Distrito Federal**

Carlos Hank González dio un importante apoyo a las actividades artísticas y culturales durante su sexenio como gobernador del estado de México (1969-1975); cuando llegó a la regencia de la capital siguió con la misma tónica. Para ello contó con un aparato que durante años había desplegado una intensa labor de difusión cultural en el Distrito Federal: la Dirección General de Acción Cultural y Social. Con el nuevo gobierno, ésta cambió de nombre a Dirección General de Servicios Sociales (DGSS) y en su interior se creó la Oficina de Acción Cultural, Recreativa y de Orientación Popular, responsable, entre otras, de la organización, programación y difusión de los grupos artísticos en festivales, concursos, funciones y temporadas. Además del presupuesto asignado por el gobierno central, estas dos dependencias recibieron apoyos adicionales (en muchos casos enormes) del FONAPAS, así como del INBA y el DIF.[1327]

El titular de la DGSS durante la gestión de Hank González fue Salvador Robles Quintero; en un primer momento la Oficina de Acción Cultural estuvo a cargo de Alejandro Alarcón (quien en los últimos años del sexenio anterior había sido subdirector del INBA y activo promotor de la educación artística y del Consejo Nacional de la Danza).

A cien días de iniciada la nueva regencia, Robles Quintero se refirió a la labor que le correspondía a su dependencia, cuyas actividades "aunque no exclusivamente, mucho tienen que ver con la cultura". Definió el arte como manifestación "donde se expresa la sensibilidad humana", distinguiéndola de las "diletantes". Aunque no era una "panacea", el arte podía colaborar para "disminuir la agresión en nuestra enorme ciudad", producto de los problemas sociales, como la pobreza extrema, invalidez, desorientación juvenil, mendicidad, prostitución, pornografía, vagancia, drogadicción y alcoholismo, cuya síntesis eran la miseria y deshumanización. Por ello, era fundamental mejorar la calidad de vida de los capitalinos en todos los sentidos, cultural, económico y social.

Para interesar a los habitantes del DF en las actividades artísticas pretendía convertir a los simples espectadores en participantes, "agentes activos" del arte, además de estimular su regreso "a las plazas y lugares públicos donde antiguamente se reunían" y despertar en

[1327] El Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) fue creado por Carmen Romano de López Portillo el 10 de enero de 1977, con la unión de dos instituciones similares que habían funcionado en sexenios anteriores (Instituto Nacional de Protección a la Infancia e Institución Mexicana de Asistencia a la Niñez).

ellos "un poco de amor por su ciudad". La estrategia que planteaba era "desacralizar los recintos y al mismo artista", poniendo especial atención en la programación, "porque en la medida en que ofrezcamos calidad en los eventos, se irá refinando el gusto de la gente".

Robles señaló como uno de los logros de esos cien días la inauguración del Teatro de la Ciudad, "hecho que no se ha apreciado lo suficiente". Además de este recinto, el DDF contaba con infraestructura, que debía ser aprovechada, e instituciones culturales, grupos artísticos y de promoción. Tenía quince auditorios bajo techo y dieciséis al aire libre, donde podían presentarse "espectáculos trashumantes" de teatro y música. También planeaba, en colaboración con el INBA, dotar a cada delegación de "por lo menos" una Casa de la Cultura.[1328]

Sin embargo, como se ha mencionado en el capítulo anterior, el Teatro de la Ciudad fue adquirido, remodelado y reinaugurado en el régimen anterior: el 29 de noviembre de 1976 se ofreció la primera actuación en dicho recinto.

Con el apoyo del FONAPAS, en el sexenio 1976-1982 el Teatro de la Ciudad llegó a ser uno de los centros fundamentales de la actividad artística en el DF (generalmente a precios populares); se convirtió en una especie de competidor del PBA al presentar muchas veces en exclusiva a solistas y compañías de danza, teatro y música de gran calidad, además de mantener a su grupo de danza folclórica estable, el Ballet Folklórico Nacional Aztlán (así como el PBA tenía al BFM).

El Teatro de la Ciudad tenía capacidad para casi dos mil personas y en 1977 estaba "totalmente remozado, con tanta propiedad y lujo que contemplar el coliseo es ya un regalo para los ojos".[1329]

La programación de ese teatro dio gran variedad a los espectáculos ofrecidos en la ciudad, y a través de los recursos y contrataciones realizadas por el FONAPAS se mostró la influencia de la presidenta de su Comité Técnico, Carmen Romano.

**Escuela y grupos representativos**

La Escuela de Danza de la DGSS del DDF, importante fuente de trabajo para bailarines y maestros, había sido fundada en 1939 y estaba ubicada en los altos del Metro San Cosme;

---

[1328] Salvador Robles Quintero en Manuel Lino R., "Salvador Robles Quintero: El arte sin ser panacea, es medio para disminuir la agresión en esta capital", en *Excélsior*, México, 20 de marzo de 1977.

[1329] "Ballet Folclórico Nacional", en *Cine Mundial*, México, 31 de marzo de 1977, p. 20.

su director Héctor Fink promovía el mejoramiento del nivel de los alumnos participando con grupos profesionales y en giras nacionales e internacionales.[1330] En enero de 1977 tenía más de 500 alumnos de danza moderna, popular y clásica. Los estudios se cursaban en seis años en el caso de las dos primeras especialidades, y en nueve para la tercera. En esa fecha se anunció que 18 alumnos concluirían en junio su carrera como maestros.[1331]

La Escuela de Danza y sus tres especialidades tuvieron numerosas actuaciones dentro de los programas populares del DDF; mostraron las obras coreográficas que sus maestros montaban y dieron la oportunidad a los alumnos de tener contacto con el foro y el público, además de enriquecer los espectáculos ofrecidos por los diversos programas culturales de la ciudad.

Aparte de las actuaciones de los estudiantes, se mantuvo el grupo representativo del DF (que desde 1970 recibía subsidio del DDF), el Ballet Folklórico de la Ciudad de México, también dirigido por Héctor Fink. En julio de 1977 esta compañía reinició la presentación del espectáculo *México mágico* en el Museo de la Ciudad, que tres años antes había sido tan popular. Recibía el auspicio de la DGSS y en él participaban la Orquesta Típica de la Ciudad de México, dirigida por Jesús Galarza, un grupo musical jarocho y uno de percusionistas. Las funciones de 1977 fueron programadas todos los martes y domingos del año a las 20 horas.

Con motivo del reestreno de *México mágico*, Héctor Fink declaró que el objetivo de su compañía era "contribuir a la politización cultural del pueblo". Estaba formada por quince parejas de bailarines; había hecho importantes giras por Europa (se mantuvo un mes en París en la Torre Eiffel), Estados Unidos (incluso Las Vegas) y Centro y Sudamérica.[1332]

En un programa de mano de lujo de dicho espectáculo, se decía que con éste se pretendía la integración de conjuntos artísticos patrocinados por el DDF, así como utilizar sus instalaciones y recursos técnicos, con el fin de "difundir la cultura y el arte entre la población" y contribuir a "establecer un diálogo permanente y valioso entre el pueblo y sus tradiciones".

---

[1330] "Labor de la Escuela de Danza del DDF", en *Cine Mundial*, México, 13 de junio de 1977, p. 3.
[1331] "La Escuela de Danza del DF atiende a 500 alumnos", en *Cine Mundial*, México, 25 de enero de 1977.
[1332] Eduardo Camacho, "Señala el coreógrafo Héctor Fink. Contribuir en la politización cultural, meta del Ballet Folklórico de la Ciudad", en *Excélsior*, México, 13 de julio de 1977, secc. C.

La Orquesta Típica se encargaba de *Obertura mosaico mexicano* de Pablo Marín, *Ariles del carrizal* y *Fiesta en el rancho*; la compañía dancística presentaba *Fantasía prehispánica*, *Boda michoacana*, *Fiesta jarocha*, *Paseo por Oaxaca* y *Viva Jalisco*. La dirección y coreografía del Ballet Folklórico eran de Héctor Fink; a cargo del vestuario estaban Socorro Maya y Sotero Martínez; las bailarinas integrantes eran Auda de los Cobos, Luz Armida Espinoza, María Teresa Fuentes, Beatriz Garfias, María Eugenia González, Guadalupe Hernández, Irene Hernández, Rosa María León, Alma López, Concepción Luna, María Elena Martínez, Virginia Orihuela, Evangelina Pola, Adela Rojo y Carmen Valdovinos (no aparecían los nombres de los varones).

El director musical era Jesús Galarza; director del Coro, Miguel Espinosa; asesor musical, Daniel García Blanco; guión y escenografía de Gonzalo Pozo; iluminación de Alfonso Escoto; coordinación de Gonzalo Pozo y Marcela Arañó; promoción de Bertha Alicia Villegas Ibarra y Anadel Lynton. Los créditos de la Orquesta incluían a su director titular Jesús Galarza, a los subdirectores Daniel Zaragoza Gutiérrez y Francisco Argote Camacho, y a cerca de cincuenta músicos.[1333]

Además de esta temporada permanente, el Ballet Folklórico de la Ciudad de México hacía otras presentaciones, en ocasiones especiales o en actividades organizados por el jefe de Servicios Culturales de la delegación Benito Juárez, Arturo Llorente, que los presentó a finales de 1978 en la Plaza Agustín Jáuregui de dicha delegación.[1334]

**Difusión y programación**

**“Arte y recreación para todos”**

La Oficina de Acción Cultural Recreativa y de Orientación Popular de la DGSS del DDF arrancó 1977 con el programa “Arte y recreación para todos”, mediante el cual desplegó un importante trabajo de difusión artística, como había hecho hasta entonces esa dependencia, pero con otro carácter: “intenta transformar su „auxilio‟ cultural del nivel de barrio a un plano más profesional”, según palabras de Manuel Blanco. La coordinación de danza estaba a cargo de Patricia Aulestia, “que en este terreno como ninguna otra persona del medio,

[1333] Programa de mano de lujo de *México mágico*, Ballet Folklórico de la Ciudad de México, Museo de la Ciudad, México, 1977.
[1334] “Presentación del Ballet Folklórico de la Ciudad de México”, en *El Heraldo de México*, México, 1 de diciembre de 1978.

posee una rica experiencia". Ella dio su toque y contribuyó a profesionalizar el trabajo de difusión dancística, aunque conservando el carácter masivo y popular de las presentaciones ("movilizando" a 50 mil espectadores semanalmente),[1335] lo que necesariamente influía en la calidad de los espectáculos presentados.

Al respecto, Blanco escribió que la DGSS daba estímulo a los grupos folclóricos; mencionó en especial al Conjunto Folclórico Magisterial, que tenía la posibilidad de presentarse ante públicos más numerosos; el Ballet Folklórico de la Ciudad de México, que reiniciaba funciones de su espectáculo *México mágico*, y el Ballet Folclórico Nacional, convertido en compañía sede del Teatro de la Ciudad. Sin embargo, afirmó que en un panorama en que existían muchísimos grupos impulsados por numerosas instituciones, no se lograban coordinación ni apoyo reales y menos profesionales, pero aun así, era necesario "reconocer la labor" de la DGSS.[1336]

A finales de julio de 1977, para hacer un balance global del trabajo efectuado, la DGSS llevó a cabo la I Reunión de Trabajo Interdelegacional, en cuyos documentos se establecieron los objetivos y metas que pretendía alcanzar con su labor en el área de cultura. Se retomaron una frase de López Portillo ("Uno de los derechos del ser humano, conservado en su plenitud y su dignidad, es el derecho a recibir cultura") y una de Hank González ("Propiciar el acceso de todos los habitantes del DF a la cultura, al arte, a la recreación, hoy concentrados en unos cuantos lugares y sectores") como base para establecer el objetivo general del DDF: "Contribuir, en la medida de sus posibilidades, a la solución de los problemas económicos, sociales, políticos y culturales de la ciudad de México, mediante el uso óptimo de todos los recursos puestos a su disposición y la participación ciudadana en diversos programas de Servicio Social".

De ahí se desprendían los objetivos específicos de la DGSS: promover en el nivel popular el arte, la cultura y la recreación; fomentar valores cívicos e históricos y propiciar mayor conciencia social del ciudadano; combatir la marginación especialmente entre grupos vulnerables; promover el desarrollo de la comunidad; apoyar a damnificados; fomentar el turismo, y "elevar los niveles de eficiencia y honestidad con que funcionan las instituciones de protección y asistencia social, museos, teatros, grupos artísticos, centros culturales y las demás dependencias" de la DGSS.

---

[1335] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., p.19.
[1336] Manuel Blanco, "Nuevos conjuntos folclóricos", en *El Nacional*, México, 20 de julio de 1977, p. 15.

La Oficina de Acción Cultural, a cargo de Cuauhtémoc Velasco Oliva por lo menos a partir de mayo de 1977 (luego de la salida de Alejandro Alarcón), convocaba a la reunión con el fin de involucrar a las delegaciones del DF en la elaboración de un inventario de recursos culturales y recreativos y "movilizar" al personal para llegar a mayores núcleos de la población capitalina.

Para esa Oficina, con el acceso de un mayor número de ciudadanos al arte, cultura y recreación se afinarían sus "facultades intelectuales y estéticas", conocerían mayormente la cultura universal y se fortalecerían los valores de identidad cultural. Consideraba las actividades culturales como "un poderoso instrumento para mejorar la calidad de vida comunitaria" y un medio para "humanizar la convivencia"; sus programas de difusión debían tender a "la descolonización cultural, a combatir el morbo, los vicios, la violencia y el desconcierto en todas las manifestaciones consumistas".

Los propósitos de la Oficina eran extender su programa de "Arte y recreación para todos"; mejorar la calidad y cobertura de sus actividades; sostener bajos costos y utilización óptima de recursos; promover programas de cultura popular; censar las actividades culturales; establecer convenios con instituciones culturales; producir programas culturales, y mantener la aplicación de encuestas para conocer la opinión y participación de la comunidad.

Se establecían como políticas de la Oficina "lograr el cambio de la demanda de bienes meramente recreativos superfluos, por bienes culturales necesarios", "fomentar la cultura popular" y "fomentar la capacidad de diálogo, que implica la calidad de saber escuchar y el valor de exponer lo propio (encuestas)".

Pedían a las delegaciones participar con acciones concretas, como la mayor difusión de las actividades; mantener la coordinación y supervisión del trabajo para conservar los niveles de calidad y responsabilidad social; mejorar las redes de colaboración entre delegaciones; llevar a cabo acciones "alternativas y periféricas" para asegurar que los programas fueran "económicos y accesibles"; elevar la asistencia a las actividades, "real, no acarreada", lo que ya se lograba al atender las sugerencias de los encuestados, y optimizar el uso de los recursos.[1337]

[1337] *I Reunión de Trabajo Interdelegacional*, DGSS-DDF, México, 28 de julio de 1977.

En el área de danza, concretando algunas de estas ideas, desde marzo de 1977 Patricia Aulestia había elaborado el documento "Danza en las delegaciones", un anteproyecto para la temporada dominical abril-agosto de ese año, con 256 funciones que se presentaron a las 12 horas. Su objetivo era promover, auspiciar y fomentar la danza en la zona metropolitana por medio de grupos "de calidad" que presentaran un programa de una hora de duración y repertorio "accesible a las mayorías por su interés".

Incluía grupos de danza folclórica, clásica, contemporánea, española y latinoamericana para dar un panorama amplio de este arte: el Conjunto de Danzas y Bailes de la DGSS (dirigido por Héctor Fink, con honorarios de dos mil pesos por función); Taller de Danza Espacios (Sonia Castañeda y Francisco Martínez, siete mil); Grupo Folklórico Xochiquetzalli (Ana María Garza, tres mil); Grupo Expansión 7 (Miguel Ángel Palmeros, cinco mil); Taller de Danza del Colegio de Bachilleres (Josefina Lavalle, dos mil); de la ADM la Compañía de Danza Clásica (Lavalle y Mirna Villanueva), la de Danzas y Bailes Mexicanos (Lavalle y Francisco Bravo) y la de Contemporáneo (Lavalle y Antonia Torres, cada grupo con honorarios de 2,500 pesos por función); Grupo Folklórico de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (Nieves Paniagua y Roberto Vallejo, 2,500 pesos); Margarita y su compañía (Margarita Gordon, cinco mil); el Conjunto Folklórico Tarasco (Rafael Vega España, tres mil); Ballet Teatro de México (Alexandra Dimina, tres mil); Grupo Folklórico Anáhuac de Pemex (José Luis Sánchez, tres mil); Compañía Mexicana de Danzas Folklóricas Kukulkán (Roberto Martínez, tres mil), y Ballet Metropolitano (Eva Robledo, tres mil).

En el anteproyecto Aulestia enumeró los requerimientos de transporte, técnicos, de difusión, camerinos, sillas o gradas, presentador, publicidad, encuestas y difusión en los medios. En el presupuesto previó un gasto promedio de 3,250 pesos por función de cada grupo, que sumaban 832 mil pesos por las 256 funciones. A eso se añadían servicios de transporte, sonido, foro, camerinos, personal técnico, publicidad, encuestas, etc., lo que daba un total de un millón 850 mil pesos para la temporada. Además, se necesitaban un coordinador, secretaria, auxiliar, papelería, oficina y demás apoyos administrativos.[1338]

En el área de danza efectivamente se levantaron las encuestas y se desplegó una difusión con carteles y programas de mano, sobre los que informaba Aulestia después de

[1338] Patricia Aulestia, "Danza en las delegaciones", anteproyecto mecanografiado, México, 11 de marzo de 1977, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

cada función, en anexo a una evaluación del trabajo presentado, las condiciones técnicas y la respuesta del público. En lo referente a los honorarios, todos los grupos participantes los recibieron, con excepción de la Escuela de Danza de la DGSS o algunos otros estudiantiles, respetando más o menos la propuesta original que había hecho Aulestia. Utilizaban entre 500 y 700 sillas plegadizas que colocaban antes de las funciones, pero en general el público que acudía no permanecía durante toda la función, como era común en cualquier acto de tipo popular en espacios abiertos.

Para la programación de danza de "Arte y recreación para todos" se reunía a varios grupos (dancísticos y musicales) que compartían las funciones, e incluso se formaron "paquetes", como el "mexicano", compuesto por la Orquesta Típica de la Ciudad de México, Trovadores Provincianos, Son Jarocho (dirigido por Chico Barcelato) y la Escuela de Danza de la DGSS (especialidad de danza folclórica). Éste, como el resto de los espectáculos, se presentaba de manera itinerante en las delegaciones para no repetirlo en el mismo foro. Poco a poco, dentro de otros programas de difusión que fueron instrumentándose, diferentes al de "Arte y recreación para todos", se presentaron los grupos en lo individual, pero sólo si eran profesionales y habían probado su calidad; en el Teatro de la Ciudad sólo fueron incluidos aquellos que cumplían estos requisitos.

A partir de abril de 1977 el DDF, por medio de su DGSS, con la colaboración del FONAPAS y del Consejo de la Danza, estableció la Temporada de Danza Dominical en la Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec (que en un principio era parte de "Arte y recreación para todos"). Dicha temporada, con entrada gratuita (o precios populares, en algunos casos) se programó para un público masivo y fue coordinada por Patricia Aulestia, quien se encargó de contratar a numerosos grupos dancísticos.

En agosto de 1977 Aulestia hizo otra propuesta a las autoridades de la DGSS, para establecer una temporada de danza permanente en el Teatro de la Ciudad. Pretendía ofrecer a los grupos dancísticos un foro profesional y aseguraba que con su "sistemática programación" se lograría formar aficionados a la danza y espectadores activos, quienes más tarde se convertirían en promotores. Su "meta cuantitativa a largo plazo" era lograr llenos totales (1,908 espectadores) e incluir compañías de todos los géneros dancísticos, de nivel profesional y semiprofesional. Según las condiciones, la DGSS proporcionaría el teatro y difusión, mientras que las compañías aportarían su personal, obras y producción; la

taquilla se distribuiría al 50% entre ambas partes. El presupuesto que desglosaba dependía del precio de las localidades y de la respuesta del público.[1339]

Otra propuesta de Aulestia fue el I Concurso Nacional de Nuevos Valores en Música, Danza y Teatro, que planteó en marzo de 1978 con el fin de que el FONAPAS lo instrumentara. Su propósito era "descubrir, fomentar e impulsar una nueva generación de artistas" por medio del concurso que se organizaría de abril a septiembre, que reuniría a "los aspirantes más sobresalientes" del país, y contaría con un Comité de Honor formado por Carmen Romano, representantes de los FONAPAS estatales, la SEP, los gobiernos de las entidades, el INBA, universidades e instituciones culturales. El proyecto marcaba la celebración de concursos en cada estado a partir de un Comité Ejecutivo local; de ahí saldrían los ganadores que se irían de gira por el país y en septiembre se reunirían en la ciudad de México para la "confrontación nacional". Los premios, además de las giras, serían diplomas, medallas y becas en efectivo para cursar estudios de perfeccionamiento por un año.[1340]

**"Arte y recreación para todos" en la Isleta**

La programación de actividades dancísticas, toda bajo la coordinación de Patricia Aulestia, era "insólita" por sus enormes proporciones:[1341] había grupos actuando simultáneamente en varias delegaciones, además de las funciones permanentes que tenían el BFN en el Teatro de la Ciudad y el espectáculo *México mágico* del Ballet Folklórico de la Ciudad de México en el Museo de la Ciudad. Las actividades también se programaban en forma fija en el Hemiciclo Juventino Rosas, en la Alameda Central y en la muy popular Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec.[1342]

Una de las delegaciones en las que el programa "Arte y recreación para todos" tuvo mayor peso fue Miguel Hidalgo, cuyo titular era José Patrocinio González Blanco, por incluir en su territorio el Bosque de Chapultepec, centro de reunión de la población capitalina. Debido a ello, y gracias al apoyo de la DGSS, el FONAPAS y la delegación, en

---

[1339] Patricia Aulestia, "Danza en el Teatro de la Ciudad. Lunes 20 horas", anteproyecto mecanografiado, México, 23 de agosto de 1977, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.
[1340] Patricia Aulestia, "Proyecto Primer Concurso Nacional de Nuevos Valores en Música, Danza y Teatro", México, mecanografiado, 13 de marzo de 1978, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.
[1341] Isabel Farfán Cano, "Miscelánea musical", sin fuente, México, 11 de octubre de 1977.
[1342] "Mucho público en diferentes eventos del DDF", en *Novedades*, México, 17 de octubre de 1977, p. 5-E.

abril de 1977 se estableció la Temporada de Danza Dominical en la Isleta del Lago, espacio idóneo para presentar a numerosos grupos nacionales y extranjeros, que actuaron los domingos a las 12 horas.

Después de cada función, en la que actuaban grupos o solistas de danza, Patricia Aulestia presentaba un documento informativo a Cuauhtémoc Velasco Oliva, en el que reproducía parte del proyecto de "Arte y recreación para todos". Consignaba su objetivo: "promover, auspiciar y fomentar el arte y la recreación en este lugar que ofrece concurrencia popular, programando los mejores espectáculos a nivel nacional e internacional con grupos artísticos de diversos géneros y especialidades". Su meta era difundir las actividades "de alto contenido cultural" entre treinta mil personas semanalmente, con la finalidad de que asistieran tres mil. La difusión se hacía por medio de carteles, mantas y un carro de sonido, cuyo conductor informaba de las actividades que eran organizadas por la DGSS en coordinación con la Dirección General de Servicios Urbanos y la Administración del Bosque de Chapultepec.

El proyecto incluía objetivo, metas, programación semanal y una serie de necesidades que incluían tribuna, sillería, transportes, permisos de acceso, sanitarios, impresión de carteles, spots de radio y televisión, sonido, "ambigú", primeros auxilios, personal (coordinadora de la Isleta, Patricia Aulestia; subcoordinador de la Sección Pública, José Mancilla; subcoordinadora artística, Bertha Alicia Villegas), lanchas, etc., además del desglose de gastos y honorarios.[1343]

El primer grupo programado fue el Ballet Teatro de Bellas Artes con *El lago de los cisnes*, el 13 de abril, y dentro de la Temporada Dominical siguió el grupo semiprofesional Ballet Teatro de México (dirigido por Alexandra Dimina, dirección artística de Guillermo Valdez y gerente Alberto Kuhn) el día 15 y el Ballet Nacional de Cuba el 29. También en ese mes actuó en la Isleta el Grupo Folklórico de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI) de la SEP, con *Campeche*, *Nuevo León*, *Nayarit* y *Veracruz*; la dirección de éste era de Nieves Paniagua, la dirección artística de Roberto

[1343] Patricia Aulestia, "Anteproyecto Arte y recreación para todos en la Isleta", México, 9 de octubre de 1977, en Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

Vallejo, el maestro de danza y coordinador era Gastón de Saavedra, y la maestra y encargada de guardarropía, Rosa María Macías Maranchel.[1344]

El 8 de mayo se presentó en la Isleta el Ballet Stagium de Brasil, que compartió el foro con otros grupos; el día 15 actuaron la Banda de Música de la Ciudad y el Ballet Teatro de México;[1345] el 22, la estadounidense Glade Central High School Band, y el 29, el Conjunto Folclórico Maramuresul de Rumania y Danza Nacional de Cuba, más otros grupos de música.

También en mayo se efectuaron en la Isleta los concursos interdelegacionales de grupos de danza, dentro de los X Juegos Nacionales Culturales Deportivos para la Niñez. Participaron los grupos infantiles representativos de Campeche, Coahuila, Nuevo León, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Tamaulipas, Veracruz, Yucatán y el DF (de las delegaciones Cuauhtémoc, Iztapalapa y Venustiano Carranza).[1346]

El 5 de junio se presentó el Ballet de Israel Anajnu Veatem ("Nosotros y ustedes"), dirigido por Carlos Halpert, en una función conjunta con Las Mandolinas Melódicas. El grupo dancístico se había fundado en 1971, se valía de todas las técnicas para su lenguaje escénico y había viajado en gira por distintas ciudades de México, como Guadalajara, donde representó a Israel en el Festival Mundial del Folklore, y Costa Rica. Había participado en el III y IV Concurso de Folklore Internacional en el Teatro del Bosque y en el PBA en 1971 y 1972; llegaba ya a las 200 funciones. Su programa se compuso de *De lo bíblico*, *De lo jasídico*, *De lo yemenita* y *Del Israel de hoy*, con los bailarines Ita Mendelsberg, Sonia Fridman, Susy Sorokin, Yemile Mizrahi, Silvia Gitler, Matty Aroeste, Rebeca Gerson, Aviva Ashel, Rubí Ajzen, Ilana Shapiro, Becky Kriger, Benny Baran, Ricardo Saslavsky, David Nestel, León Mendelsberg, Uzi Mizrahi, Carlos Sneider, Yosi Besprosvany, Roberto Salomón, Alberto Saslavsky, Abraham Finkelstein, Alan Hochgelernter y Jorge Schmidt; los músicos eran Daniel Unikel, David Saft, Ernesto

[1344] Programa de mano del Grupo Folklórico de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, Temporada de Danza Dominical, Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, abril de 1977.
[1345] Programa de mano de Ballet Teatro de México y Banda de Música de la Ciudad de México, FONAPAS, Delegación Miguel Hidalgo, DDF, DGSS, "Música y Danza en la Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec", México, 15 de mayo de 1977.
[1346] Volante de los X Juegos Nacionales Culturales Deportivos para la Niñez, grupos dancísticos de las delegaciones Cuauhtémoc, Iztapalapa y Venustiano Carranza, organizadores DGSS del DDF, FONAPAS y DIF, Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 8 de mayo de 1977.

Matiella, Isaac Berdichevsky, Saúl Linder y Feigue Linder; dirección general y coreografía de Carlos Halpert.[1347]

El 12 de junio actuó en la Isleta, junto al resto del "paquete mexicano", la Escuela de Danza del DDF (especialidad folclórica) con *Norte* (c. Lilia Ortiz) y *Veracruz* (c. Sergio Varas).[1348] El día 19 participaron las especialidades de danza clásica y moderna de la misma Escuela, que compartieron el foro con la Marimba Orquesta, el Coro de la Ciudad de México y la Banda Sinfónica de la Ciudad de México. La especialidad de clásico estaba a cargo de Ana María Garza y presentó *Técnica de danza clásica* y *Pequeña danza*, y la de moderno, de Elsy Contreras, con *Técnica de danza contemporánea* y *La niña de Rang Bang*.[1349] Y el día 26 actuó el Grupo Folklórico Iyolmacehuayotl, dirigido por Federico Vidales, acompañado por Rocío Dúrcal y Junior y su Show, y el Coro The Top 25.[1350]

El 3 de julio se presentó el Ballet Folklórico Fiesta Alegre de Denver, Colorado, dirigido por Lu Linan, con *Maya-leyenda de Xtabay*, *Fiesta en Veracruz*, *Michoacán* y *Jalisco*, acompañado por el Coral Mexicano del INBA. El Ballet era un grupo estudiantil "proporcionado" por Adolfo Martínez, jefe de Relaciones Públicas de la Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE, cuyo repertorio "estaba basado en el del BFN de Silvia Lozano".[1351]

El día 10 fue programado el Conjunto Folclórico Magisterial, dirigido por Pedro Alonso, con *Visión prehispánica: Sierra de Chihuahua, Valles del Noreste* y *Meseta de Anáhuac*; *La conquista: raza de bronce*; *El nuevo pueblo: Zacatecas 1900*; *Gusto guerrerense* y *Jugando con la muerte*.[1352] El 17 se presentó el Taller de Danza Espacios en función conjunta con la Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc;[1353] el Taller se

[1347] Programa de mano del Ballet Israel Anajnu Veatem y Las Mandolinas Melódicas, DGSS DDF, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 5 de junio de 1977.
[1348] Programa de mano de la Escuela de Danza del DDF, Orquesta Típica de la Ciudad de México, Trovadores Provincianos y Son Jarocho, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 12 de junio de 1977.
[1349] Programa de mano de la Escuela de Danza del DDF, Marimba Orquesta, Coro de la Ciudad de México y Banda Sinfónica de la Ciudad de México, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 19 de junio de 1977.
[1350] Programa de mano del Grupo Folklórico Iyolmacehuayotl, Rocío Dúrcal y Junior y Coro The Top 25, Isleta del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 26 de junio de 1977.
[1351] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 4 de julio de 1977.
[1352] Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 10 de julio de 1977.
[1353] Programa de mano de Taller de Danza Espacios y Banda Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 17 de julio de 1977.

había destacado por su "trabajo social" en las delegaciones y "en colectividades obreras", y contaba con "repertorio amplio y variado", del cual presentó *Grand pas de quatre* y *Pedro y el lobo*.[1354] El día 24 dieron una función compartida *Danzas y cantos de España* con Margarita (Gordon) y el grupo de Manolo Torres.[1355] Y el 31 de julio actuó el grupo semiprofesional Ballet Folklórico de Xochimilco, dirigido por Roberto Martínez, con *Chiapas*, *Veracruz*, *Michoacán*, *Jalisco*, *Tamaulipas*, *Campeche* y *Nayarit*;[1356] era representativo de la delegación que le daba nombre, había sido fundado en 1973, lo componían 60 elementos y había dado funciones en el país y la ciudad de México, además de participar en programas de televisión.[1357]

El 7 de agosto se presentaron la Escuela de Danza del DDF (danza clásica y moderna), el Grupo de Danzas Prehispánicas Ximalli, dirigido por Moisés González Barrios, y grupos de música.[1358] El segundo se había formado en 1971 para difundir danzas aztecas, chichimecas y de Concheros; desde 1972 actuaba en las delegaciones, y en esa función de la Isleta actuó "decorosamente", aunque hubo deficiencias de los organizadores (como no incluir "la frase" de Hank en el cartel alusivo a la función).[1359]

El día 14 actuaron la Escuela de Danza de la DGSS (folclórica) y el Ballet Folklórico de la DGETI de la SEP, este último con *Campeche*, *Nuevo León*, *Nayarit*, *Veracruz* y *Jalisco*.[1360] En su evaluación, Aulestia recomendó que el grupo de Nieves Paniagua se presentara en las 16 delegaciones por sus "brillantes bailables", por ser "ejemplo para nuestra juventud" y porque había logrado que el público "por primera vez" permaneciera "de principio a fin" en su función.[1361]

---

[1354] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 18 de julio de 1977.
[1355] Programa de mano de Margarita y el grupo de danza española de Manolo Torres, Estudiantina Génesis Getsemani, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 24 de julio de 1977.
[1356] Programa de mano del Ballet Folklórico de Xochimilco y Banda Infantil y Juvenil de Xochimilco, Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 31 de julio de 1977.
[1357] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 1 de agosto de 1977.
[1358] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 1 a 7 de agosto de 1977.
[1359] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 7 de agosto de 1977.
[1360] Programa de mano de Ballet Folklórico de la DGETI SEP, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 14 de agosto de 1977, y Programación de "Actividades de la semana", folletos de la DGSS-DDF, México, 8 a 14 de agosto de 1977.
[1361] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 14 de agosto de 1977.

El 21 de agosto actuó la Escuela de Danza de la DGSS (folclórica) con *Oaxaca*, *Nayarit*, *Tabasco*, *Guerrero*, *Yucatán*, *Huasteco* y *Veracruz*. Los 250 participantes eran alumnos de Sergio Vargas, Lilia Ortiz, Marco A. León, Héctor Fink, Mario Mejía, Roberto Vidana y Alma López.[1362]

El 28 de agosto dieron una función compartida Danza y Música de la Escuela Tecnológica Industrial 127, la Escuela de Danza de la DGSS y otros. El primer grupo estaba dirigido por María Eugenia Ortiz y Joaquín Guzmán, y bailó *Guerrero*; el segundo bailó *Nayarit*, *Tabasco* y *Yucatán*, de los maestros Lila Ortiz y Mario Mejía.[1363] Ambos exhibían "gran disciplina y buena presentación".[1364]

En septiembre, "mes de la patria", en la Isleta sólo se programaron grupos dancísticos y musicales folclóricos; el día 4 tocó su turno al Ballet México Folklórico de Artemisa Barrios, en actuación que tuvo éxito (con diez mil pesos de honorarios),[1365] junto a la Marimba Orquesta de la DGSS; el 11, al Ballet Folklórico de Guerrero, dirigido por Xavier de León, que dio una "espléndida" función (y recibió quince mil pesos, lo que incluía gastos del viaje y hospedaje);[1366] el 12, el Ballet Folklórico Xochiquétzal, dirigido por Ana María Garza, con *Chiapas*, *Jalisco*, *Guerrero* y *Veracruz*, y varios grupos de música. El 16 se presentó en función compartida el Ballet Folklórico Tzontemoc, dirigido por Jorge Gutiérrez Escoto, que recientemente había regresado de Yugoslavia, donde dieron más de cuarenta funciones.[1367] El 18, el Grupo Folklórico de la Sección 47 del SNTE, de Guadalajara, dirigido por José Luis Cárdenas, integrado por maestros normalistas; su director era coordinador de los Juegos Culturales Campesinos, y su programa abordaba la evolución del son y versiones de bailes y danzas de Jalisco.[1368] Y el

[1362] Programa de mano de la Escuela de Danza de la DGSS, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 21 de agosto de 1977.
[1363] Programa de mano de Danza y Música de la Escuela Tecnológica Industrial 127 Lázaro Cárdenas, Escuela de Danza de la DGSS y Banda Sinfónica de la Dirección General de Policía y Tránsito, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 28 de agosto de 1977.
[1364] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 30 de agosto de 1977.
[1365] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 5 de septiembre de 1977.
[1366] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 12 de septiembre de 1977.
[1367] Programa de mano del Ballet Folklórico Tzontemoc, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 16 de septiembre de 1977.
[1368] Programa de mano del Grupo Folklórico de la Sección 47 del SNTE, de Guadalajara, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 18 de septiembre de 1977.

día 25, el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, dirigido por Miguel Vélez, con *Danzas y cantos de Veracruz*, *Boda en Chicontepec*, *Feria huasteca*, *Fiesta de Corpus en Papantla* y *Fiesta de Santa Cruz en Alvarado*.[1369]

El 2 de octubre actuó en la Isleta el Ballet Metropolitano del STFRM, dirigido por Eva Robledo, con las obras de ésta, Octavio Minelli y Guillermo Maldonado *Poema 20*, *Sonata*, *De otro punto al toque del alba* (m. Schubert y Deodato), *Amigos* y *Huapango*.[1370] El día 9, el programa *Danza y música de España*, con la participación del Club España de México, el Centro Gallego de México, el Centro Asturiano de México, la Agrupación Leonesa de México y la Asociación Montañesa de México.[1371] El 16, el Ballet Afro-Zulu, dirigido por José Muñoz Castillo y María Eugenia Galindo, con una "actuación brillante"[1372] y en función compartida con el conjunto de jazz Blue Note.[1373] El 23, el Ballet Polinesio Tiare, dirigido por María Robles Charles, y el Grupo Folklórico Latinoamericano Cuajimalpa, por Virginia Suárez de Gandara, y el 30, los grupos de danza Cuacualtzin y Hueyitlahuilli, dirigidos por Manuel Nova.

El 6 de noviembre actuó el Ballet Costumbrista del Centro Escolar Niños Héroes de Chapultepec, de la ciudad de Puebla, dirigido por María Esther Rodríguez E., que presentó en homenaje a Aquiles Serdán, *Puebla indígena imagen de la sierra poblana*, *Puebla la de Arrieta el gran pintor poblano* y *Tamaulipas*. La escenografía y coordinación estaban a cargo de Olga Molina Sosa y la asesoría técnica, de Rosa Reyna.[1374] La actuación de este

---

[1369] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 25 de septiembre de 1977.

[1370] Programa de mano del Ballet Metropolitano del STFRM y la Marimba Nandayapa, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 2 de octubre de 1977.

[1371] Programa de mano de Danza y Música de España, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 9 de octubre de 1977.

[1372] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, informe de la función, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 17 de octubre de 1977. Los integrantes de este grupo eran sus directores, Antonio Hernández, Esther Escamilla, Ana María Jiménez, María de los Ángeles R., Guadalupe Acevedo, Georgina Ruiz, Elena Escamilla, Sonia Ruiz, Enriqueta A., Alma Pinto, Alicia Pinto, Manuel Vázquez, Jorge Popota, Octavio Ochoa, Armando Hoffman y Tonatiuh Luna; en Programa de mano de Danza e imágenes de África. Ballet Afro-Zulu, Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, México, 11 a 13 de junio de 1977.

[1373] Programa de mano del Ballet Afro Zulu y concierto de jazz Blue Note, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 16 de octubre de 1977.

[1374] Programa de mano de Ballet Costumbrista de Puebla del Centro Escolar Niños Héroes de Chapultepec, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 6 de noviembre de 1977.

grupo de estudiantes fue "espléndida", aunque no recibió ningún pago; logró llenar el lugar e incluso tuvo 800 espectadores de pie.[1375]

El 13 de noviembre actuó el grupo Danzas y Cantos de Grecia, dirigido por Esteban Cadena Chávez, formado dos años atrás e integrado por jóvenes mexicanos universitarios, cuyo propósito era difundir el arte helénico contemporáneo reuniendo en su espectáculo música, poesía y danza. Su director era catedrático de griego clásico en la UNAM, y junto con el asistente de dirección, Santiago Solís Robelo, era el encargado de los arreglos musicales; la coreografía era de Adriana Bernal Pedreira.[1376]

El 20 de noviembre hubo programación especial por el Día de la Revolución: el espectáculo *México mágico* del Ballet Folklórico de la Ciudad de México y la Orquesta Típica de la Ciudad de México.[1377] El día 27 actuó el Grupo de Danza Autóctona del Príncipe Azteca, dirigido por Fernando S. Moncada, con *Fuego nuevo*; el director provenía de la comunidad de danzas autóctonas que difundía las manifestaciones conservadas en las Cofradías de Danzas en Sangre y Tradición, y antes se había presentado en la televisión y diversos foros.[1378]

El 4 de diciembre de 1977 se presentó en la Isleta el Grupo de Danza Contemporánea Integración de la Universidad de Guadalajara, dirigido por Onésimo González, con *Movimiento sinfónico*, *Praxis*, *Símbolo*, *Ciclo mágico*, *Estaciones*, *Crisálidas* y *Recuerdo a Binodini*.[1379]

El 11 de diciembre actuaron el Ballet Folklórico de Córdoba, España, dirigido por Sergio Rufo; el Grupo Regional Tlatelolco, dirigido por Ramón Vázquez M.,[1380] y el Grupo del Taller de Danza del Colegio de Bachilleres, plantel 1, dirigido por Ana María Jiménez

---

[1375] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, informe de la función, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 7 de noviembre de 1977.

[1376] Programa de mano de Danzas y Cantos de Grecia y Banda de Música Segunda Brigada de Infantería, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 13 de noviembre de 1977.

[1377] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Ciudad de México y la Orquesta Típica de la Ciudad de México, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 20 de noviembre de 1977.

[1378] Programa de mano del Grupo de Danza Autóctono del Príncipe Azteca, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 27 de noviembre de 1977.

[1379] Programa de mano de Integración, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 4 de diciembre de 1977.

[1380] Grupo fundado en 1966, con presentaciones en el DF y otras ciudades mexicanas, además de giras por Estados Unidos y países de Centro y Sudamérica.

Sánchez. El Grupo Tlatelolco bailó *Fiesta chiapaneca*, *Estampa tabasqueña* y *La rama jarocha*; el Taller, *Oaxaca, región de Pochutla*, *Región de Betaza* y *Jalisco, feria en Zapopan*.[1381] El día 18 regresó a la Isleta el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana con *Danzas indígenas*, *Así es Tabasco*, *Boda en el Istmo*, *El corrido mexicano* (trovadores), *Fiesta de las Cruces en Alvarado* y *Homenaje a México*.[1382] Y también en diciembre, el grupo de danza contemporánea Alternativa presentó en la Isleta su obra *Pastorela para un hombre muerto*.

El 15, 22 y 29 de enero de 1978 se montó en la Isleta el programa *Danzas y cantos del mundo*, con el Ballet Afro Zulu,[1383] el Ballet Folklórico de la Ciudad de México, el Ballet Folklórico del Centro Libanés,[1384] el Ballet Folklórico Latinoamericano Anáhuac,[1385] el Ballet Israelí Anajvu Veatem,[1386] el Ballet Kapiolani,[1387] Danzas y cantos de Grecia, Espíritus de la vida,[1388] el Espectáculo Autóctono del Príncipe Azteca,[1389] y Son Jarocho,[1390] que presentaron danzas de México, Israel, Nigeria, Mali, Paraguay, Venezuela, Filipinas, Hawai, Colombia, Tahití, Grecia, Líbano, Congo, Zaire, Camerún, Senegal y Mozambique.[1391]

---

1381 Programa de mano del Grupo Regional Tlatelolco y del Grupo del Taller de Danza del Colegio de Bachilleres, plantel 1, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 11 de diciembre de 1977.

1382 Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 18 de diciembre de 1977.

1383 Su objetivo era difundir la cultura africana; lo dirigían José Muñoz Castillo y María Eugenia Galindo; asesor Abdolua y Cámara; tambores, Emilio, Francisco, Emilio Jr., Aurelio, José Muñoz Jr. y Liliana.

1384 Grupo dirigido por Antonio Trabulse, fundado en 1965 por jóvenes de ascendencia libanesa y mexicana; su objetivo era difundir el arte y la música libanesa, y se había presentado en todo el país y en la televisión.

1385 Grupo representativo de Pemex, dirigido por José Luis Sánchez García, que había dado funciones de su repertorio de danzas mexicanas y latinoamericanas en las programaciones del DDF y ciudades obreras.

1386 Grupo dirigido por Carlos Alphert; fundado en 1971 por jóvenes de la comunidad judeomexicana para difundir sus cantos y danzas folclóricas, y con montajes de danza contemporánea. Había dado funciones en diversas instituciones culturales, universidades, plazas públicas y Centros de Seguridad Social de México y países Centroamericanos.

1387 Grupo dirigido por Mariana Ehlers, formado por alumnos de su escuela, donde desde 1972 impartía bailes polinesios. Participante en programas de televisión y en funciones de varias ciudades del país.

1388 Grupo formado por Belinda Wootin y Beatriz Muliere, cuyo objetivo era difundir danzas provenientes de África, Asia y América.

1389 Grupo dirigido por Fernando F. Moncada, que difundía desde 1945 las danzas autóctonas conservadas en las cofradías aztecas. Participaban Miguel Ángel Pineda "El trovador de Anáhuac" (la voz), Mario Andrés Pineda "El Micqtotia" (la danza), Felipe Aranda Hernández y su grupo La dinastía del cacique, y Francisco Ramírez y su grupo Huitzachitlán.

1390 Grupo dirigido por Chico Barcelato, fundado en 1961; era parte de los grupos artísticos patrocinados por la DGSS-DDF.

1391 Programa de mano de Danzas y Cantos del mundo, Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 15, 22 y 29 de enero de 1978.

**En las delegaciones**

Numerosos fueron los foros de las 16 delegaciones en los que se programó “Arte y recreación para todos” los domingos y otros días de la semana. Algunos de los grupos participantes fueron el Conjunto Folclórico Magisterial, que actuó el 21 y 29 de mayo y 4 de junio en el Centro Cultural José Martí,[1392] y el 19 de junio en el Deportivo Guelatao.[1393] Ese mismo día la Escuela de Danza de la DGSS dio una función compartida en el Parque de los Venados de la delegación Benito Juárez, con *Norte* y *Veracruz*.[1394]

El 21 de junio de nuevo actuó el Conjunto Folclórico Magisterial en el Museo de la Ciudad;[1395] el 26 y 29 estuvo el Ballet Folklórico Fiesta Alegre de Denver, Colorado, en el Centro Cultural José Martí y en el Centro Social Tláhuac, respectivamente.[1396]

El 2 de julio se presentó la Escuela de Danza de la DGSS (clásica y folclórica) en el Museo de la Ciudad;[1397] el 3, la misma Escuela (clásica y moderna), en la delegación Magdalena Contreras, acompañada por la Marimba Orquesta, el Coro de la Ciudad de México y la Banda Sinfónica de la Ciudad de México;[1398] también el 3, el “paquete mexicano” (incluida la Escuela), en el Centro Social Tláhuac;[1399] el 10 y 17, de nuevo la Escuela (clásica y moderna) con Teatro Guiñol Don Ferruco, Marimba Orquesta y Coro de la Ciudad de México, en la explanada de la delegación Cuajimalpa[1400] y en el Parque de los

[1392] “Se presentó el Folclórico Magisterial”, *op. cit.*
[1393] Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, Centro Social, Cultural y Deportivo Guelatao, México, 19 de junio de 1977.
[1394] Programa de mano de la Escuela de Danza del DDF, Orquesta Típica de la Ciudad de México, Trovadores Provincianos y Son Jarocho, Parque de los Venados, delegación Benito Juárez, México, 19 de junio de 1977.
[1395] Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, Museo de la Ciudad, México, 21 de junio de 1977.
[1396] Programas de mano del Ballet Folklórico Fiesta Alegre, “Arte y recreación para todos”, DDF, explanada del Centro Cultural José Martí, México, 26 de junio de 1977, y Centro Social Tláhuac, México, 29 de junio de 1977.
[1397] Programa de mano de Fin de cursos de danza clásica y regional, Centro Social Popular José María Pino Suárez, delegación Venustiano Carranza, DDF, Museo de la Ciudad de México, México, 2 de julio de 1977.
[1398] Programa de mano de Escuela de Danza Clásica y Moderna, Marimba Orquesta, Coro de la Ciudad de México y Banda Sinfónica de la Ciudad de México, delegación Magdalena Contreras, México, 3 de julio de 1977.
[1399] Programa de mano de Escuela de Danza y Bailes Regionales, Trovadores Provincianos, Orquesta Típica de la Ciudad de México y Son Jarocho, “Arte y recreación para todos”, DDF, delegación Tláhuac, Centro Social Tláhuac, México, 3 de julio de 1977.
[1400] Programa de mano de Escuela de Danza Clásica y Moderna, Teatro Guiñol Don Ferruco. Marimba Orquesta y Coro de la Ciudad de México, “Arte y recreación para todos”, explanada de la delegación Cuajimalpa de Morelos, México, 10 de julio de 1977.

Venados de la delegación Benito Juárez,[1401] respectivamente, y el día 28, la Escuela tuvo su festival de fin de cursos en el Teatro de la Ciudad, con el Grupo de Danzas Populares y el repertorio *Campeche* (c. Raquel Campos), *Chiapas* (c. Sonia del Corte), *Oaxaca* (c. Sergio Vargas), *Nayarit* (c. Lilia Ortiz), *Tabasco* (c. Marco Antonio León), *Veracruz* (c. Lilia Ortiz) y *Yucatán* (c. Mario Mejía).[1402] Estas fechas son un ejemplo de la labor de las tres especialidades de la Escuela de Danza de la DGSS, que continuamente estaban en cartelera; además, en julio se reinició el espectáculo *México mágico* en el Museo de la Ciudad, por lo que la presencia de la escuela y grupo representativo del Distrito Federal fue mayor.

Otras actividades desarrolladas en julio fueron, el día 3, la presentación de Vida y Movimiento DIF en la Tribuna, dentro del Programa dominical del Bosque de Chapultepec (otro más de "Arte y recreación para todos"). En el área de danza se incluyó *Nuestros bailes*, a cargo de los Centros de Desarrollo de la Comunidad: el "Ricardo Flores Magón" con repertorio de Tamaulipas (*Éntrale a la polka*, *El correo* y *Dedos ágiles*, de Araceli Pinocortés), el "República Española" con *Cuadro revolucionario* (de Xavier del Castillo), y el "Adolfo López Mateos" con *Veracruz* (de María Teresa M. Fuentes). La coordinación general fue de Jesús Nafarrate.[1403] El DIF, además de programar a sus grupos, lo hizo con otros, como sucedió con el Ballet de Israel Anajnu Veatem en su auditorio Adolfo López Mateos (octubre de 1979).[1404]

Dentro de "Arte y recreación para todos", el 24 de julio y 7 de agosto el Ballet Folklórico Xalisco, dirigido por Luis Parra, actuó en el Centro Cultural José Martí.[1405] También en julio se celebró la I Semana de la Danza en el Centro Social Popular José María Pino Suárez de la delegación Venustiano Carranza, cuya finalidad era promover la danza contemporánea y folclórica por medio de funciones de varios grupos (como la ADM y el FONADAN), exhibición de películas y conferencias. Entre estas últimas, el día 12

---

[1401] Programa de mano de la Escuela de Danza Clásica y Moderna del DDF, Teatro Guiñol Don Ferruco, Marimba Orquesta y Coro de la Ciudad de México, "Arte y recreación para todos", Parque de los Venados, delegación Benito Juárez, México, 17 de julio de 1977.

[1402] Programa de mano de la Escuela de Danza, DGSS-DDF, Festival de fin de cursos 1976-1977, Teatro de la Ciudad, México, 28 de julio de 1977.

[1403] Programa de mano "Vida y Movimiento DIF", Dirección General de Servicios Urbanos del DDF. Administración del Bosque de Chapultepec, "Programa dominical del Bosque de Chapultepec", en Tribuna Monumental (junto al Audiorama), México, 3 de julio de 1977.

[1404] "Se presentaron danzas y cantos israelíes", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1979.

[1405] Programación de "Actividades de la semana", folletos de la DGSS-DDF, México, 18 a 24 de julio de 1977, y 1 a 7 de agosto de 1977.

Marcelo Torreblanca impartió una con el nombre de "Esencia de la danza", y el 13, Bodil Genkel con "Danza contemporánea".[1406]

El 7 de agosto actuó Margarita con su programa de danza española en la delegación Venustiano Carranza;[1407] el día 14, el Ballet Folklórico Tecuani en el Centro Cultural José Martí, la Escuela de Danza de la DGSS (clásica y moderna) en Milpa Alta, y de nuevo Margarita en la delegación Coyoacán;[1408] el 16, el Ballet Folklórico de la DGETI en el Museo de la Ciudad; el 17, Sonia Amelio y su Ballet de Cámara en el Claustro de la Iglesia de Azcapotzalco, como parte de las Jornadas Culturales Azcapotzalco, y el 18, el Ballet Folklórico Tecuani en el Centro Cultural José Martí.

El día 21 actuó la Escuela de Danza de la DGSS en la delegación Xochimilco, Margarita y su programa de danzas españolas en la delegación Azcapotzalco y el Ballet Folklórico Infantil y el Conjunto Musical Izmalli, dirigido por Rufino González, en la delegación Gustavo A. Madero.[1409] El 22, el Ballet Folklórico del ISSSTE en el Museo de la Ciudad, y el 28, el Grupo Folklórico Xalisco en el Centro Cultural José Martí, además del Ballet Folklórico de la DGETI y el Conjunto Folklórico Magisterial en el Museo de Obras Hidráulicas de la delegación Gustavo A. Madero.[1410] También el 28 dio una función compartida con otros grupos Margarita y su espectáculo de danzas españolas, en el Parque María Luisa de la misma Gustavo A. Madero, con la actuación de los bailarines Enrique Iglesias, Marisol, Terán y Ángela Cuevas, los cantaores Enrique Iglesias y César Niebla, y los guitarristas Fabricio Asís y Lucio Rodríguez.[1411]

En septiembre de 1977 se programaron "los espectáculos más destacados" del país y "lo más selecto del folclor mexicano", incluidos el BFN Aztlán y el Ballet Folklórico de la

---

[1406] "Mañana inauguración de la primera semana de la danza", en *Cine Mundial*, México, 11 de julio de 1977, p. 19.

[1407] Programación de "Actividades de la semana", folletos de la DGSS-DDF, México, 1 a 7 de agosto de 1977.

[1408] Programación de "Actividades de la semana", folletos de la DGSS-DDF, México, 8 a 14 de agosto de 1977.

[1409] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 15 a 21 de agosto de 1977.

[1410] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 22 a 28 de agosto de 1977, y Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, "Arte y recreación para todos", Museo de Obras Hidráulicas, delegación Gustavo A. Madero, México, 28 de agosto de 1977.

[1411] Programa de mano de Margarita y su espectáculo de danzas españolas y Estudiantina Génesis Getsemaní, "Arte y recreación para todos", Parque María Luisa, delegación Gustavo A. Madero, México, 28 de agosto de 1977.

Ciudad de México.[1412] Además de la programación en la Isleta, el día 4 estuvo en la delegación Azcapotzalco el Conjunto Folclórico Magisterial; en la delegación Benito Juárez, el Ballet Folklórico Infantil Izmalli, y en el Museo de Obras Hidráulicas, el Ballet Folklórico de la DGETI.[1413]

El 10 de septiembre se presentó el Ballet Folklórico de la DGETI con *Campeche*, *Nuevo León*, *Nayarit*, *Veracruz* y *Jalisco*, dentro de las actividades del Concurso Infantil de Dibujo, organizado por el DIF, la delegación Cuauhtémoc y el Sistema de Transporte Colectivo Metro.[1414] (Esta última dependencia del DDF también presentaba frecuentemente actividades culturales y recreativas por medio de su Departamento de Divulgación Cultural, Deportiva y Social, cuya programación en 1977 estaba a cargo de Francisco Javier Bejarano).

El día 11 la Escuela de Danza de la DGSS actuó en las delegaciones Iztacalco (clásica y moderna) y Coyoacán (folclórica); Margarita y su grupo de danzas españolas, en el Museo de Obras Hidráulicas; el Ballet Folklórico Infantil Izmalli, en la delegación Azcapotzalco; el Ballet Folklórico de la DGETI, en la delegación Tlalpan, y el Conjunto Folclórico Magisterial, en la delegación Iztapalapa.[1415] El 15, el Ballet Prehispánico Ximalli, en el Centro Cultural José Martí; el Ballet Folklórico de la Ciudad de México y el Ballet Folclórico Nacional, en la Plaza de la Constitución,[1416] y en el Cerro de la Estrella de la delegación Iztapalapa se presentó un espectáculo de luz y sonido con grupos autóctonos de danza y música.[1417]

El día 18 el Conjunto Folclórico Magisterial actuó en la delegación Benito Juárez; la Escuela de Danza de la DGSS (clásica y moderna), en la delegación Cuauhtémoc; Margarita y su grupo de danzas españolas, en la delegación Iztapalapa; el Ballet Folklórico de la DGETI, en la delegación Miguel Hidalgo; el Ballet Infantil Izmalli, en la delegación Milpa Alta, y la Escuela de Danza de la DGSS (folclórica), en la delegación Venustiano

[1412] Oficio de Patricia Aulestia, encargada de Promoción de Danza de la DGSS, a Cuauhtémoc Velasco, jefe de la Oficina de Promoción Cultural de la DGSS-DDF, México, 12 de septiembre de 1977.
[1413] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 29 de agosto a 4 de septiembre de 1977.
[1414] Programa de mano de Concurso Infantil de Dibujo, México, 10 de septiembre de 1977.
[1415] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 5 a 11 de septiembre de 1977.
[1416] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 12 a 18 de septiembre de 1977.
[1417] Programa de mano de Espectáculo de luz y sonido, DDF y delegación Iztapalapa, Cerro de la Estrella, México, 15 de septiembre de 1977.

Carranza.[1418] La misma escuela y especialidad se presentaron el día 24 en la delegación Benito Juárez y el 25 en el Museo de Obras Hidráulicas, mientras que ese día 25 las especialidades de danza clásica y moderna actuaron en la delegación Iztapalapa.

El mismo 25 de septiembre, el Conjunto Folclórico Magisterial tuvo su participación en la delegación Álvaro Obregón; el Ballet Infantil Izmalli, en la delegación Magdalena Contreras; Margarita y su grupo de danzas españolas, en la delegación Tlalpan, y el Ballet Folklórico de la DGETI, en la delegación Venustiano Carranza.[1419]

El 1 de octubre se presentó la Escuela de Danza de la DGSS en la delegación Tláhuac y el día 2 en Cuajimalpa (folclórica) y Gustavo A. Madero (moderna), en función compartida con el Ballet de Danzas Polinesias. También el 2 actuaron el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Benito Juárez, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Gustavo A. Madero, el Ballet Infantil Izmalli en la delegación Tlalpan y Margarita y su grupo de danza española en la delegación Xochimilco.[1420]

El día 9 participaron la Escuela de Danza de la DGSS en las delegaciones Álvaro Obregón y Tláhuac, Margarita y su espectáculo en la delegación Xochimilco, el Ballet Folklórico Infantil y el Conjunto Musical Izmalli en la delegación Iztapalapa, el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Gustavo A. Madero, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Cuauhtémoc y el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Tlalpan.[1421]

Los días 16 y 17 se presentó la Escuela de Danza de la DGSS en las delegaciones Gustavo A. Madero (folclórica) y Álvaro Obregón (moderna). El mismo 17 estuvieron Margarita con su espectáculo en la delegación Cuauhtémoc, el Ballet Izmalli en la delegación Cuajimalpa, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Benito Juárez, el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Iztacalco, el Ballet Folklórico Tzontemoc en la delegación Iztapalapa y el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Tláhuac.[1422] El 23,

[1418] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 12 a 18 de septiembre de 1977.

[1419] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 19 a 25 de septiembre de 1977.

[1420] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 26 de septiembre a 2 de octubre de 1977.

[1421] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 3 a 9 de octubre de 1977.

[1422] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 10 a 16 de octubre de 1977.

la Escuela de Danza de la DGSS participó en la delegación Milpa Alta, Margarita y su grupo de danza española en la delegación Benito Juárez[1423] y el Ballet Teatro de México en la explanada de la delegación Cuajimalpa.[1424]

El 30 de octubre la Escuela de la DGSS (folclórica) dio función en la delegación Gustavo A. Madero, Margarita y sus danzas españolas en la delegación Tláhuac, el Ballet Izmalli en la delegación Iztacalco, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Álvaro Obregón, el Ballet Folklórico Tzontemoc en la delegación Milpa Alta, el Ballet Teatro de México en la delegación Venustiano Carranza, el Ballet Afro Zulu en el Museo de Obras Hidráulicas, y el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Iztapalapa.[1425]

Dentro de los espectáculos que programaba la DGSS en la Alameda Central, en octubre se presentó *La palabra canta*, con la participación de actores, músicos y compañías de danza.[1426]

Siguiendo con "Arte y recreación para todos", el 4 de noviembre Sonia Amelio y su Ballet de Cámara se presentaron en la delegación Venustiano Carranza. El día 6, la Escuela de Danza de la DGSS en las delegaciones de Tlalpan y Gustavo A. Madero, Margarita y su grupo de danza española en la delegación Cuajimalpa, el Ballet Folklórico Infantil Izmalli en la delegación Xochimilco, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Tláhuac, el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Cuauhtémoc, el Ballet Tzontemoc en la delegación Iztacalco, el Ballet Teatro de México en la delegación Milpa Alta, el Ballet Afro Zuli en la delegación Venustiano Carranza, el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Magdalena Contreras y el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl en la delegación Iztapalapa.[1427]

El 13 de noviembre se presentó la Escuela de Danza de la DGSS en las delegaciones Xochimilco y Venustiano Carranza, Margarita y sus danzas españolas en la delegación Álvaro Obregon, el Ballet Folklórico Infantil Izmalli en la delegación Miguel Hidalgo, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Iztapalapa, el Conjunto Folclórico

[1423] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 17 a 23 de octubre de 1977.
[1424] Programas de mano del Ballet Teatro de México, "Arte y recreación para todos", explanada de la delegación Cuajimalpa, México, 23 de octubre de 1977, y explanada del Mercado Sonora de la delegación Venustiano Carranza, 30 de octubre de 1977.
[1425] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 24 a 30 de octubre de 1977.
[1426] "En una más de las audiciones en la Alameda", en *El Heraldo de México*, México, 9 de octubre de 1977.
[1427] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 31 de octubre a 6 de noviembre de 1977.

Magisterial en la delegación Gustavo A. Madero, el Ballet Folklórico Tzontemoc en la delegación Tlalpan, el Ballet Teatro de México y el Ballet Afro Zulu en la delegación Azcapotzalco, el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Tláhuac y el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl en la delegación Milpa Alta.[1428]

El 20 de noviembre, con motivo del aniversario del inicio de la Revolución Mexicana, se presentó el Ballet Folklórico Tzontemoc en la Plaza de la Constitución. El día 27, actuaron el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Coyoacán, el Ballet Folklórico Tzontemoc en la delegación Benito Juárez, el Ballet Teatro de México en la delegación Cuauhtémoc, el Ballet Afro Zulu en la delegación Azcapotzalco; el Ballet Folklórico Infantil Teotihuacán, dirigido por Juan García de Anda, en la delegación Gustavo A. Madero; el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Tlalpan, el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl en el Museo de Obras Hidráulicas, la Escuela de Danza de la DGSS en las delegaciones Cuajimalpa y Tláhuac, el Ballet Folklórico Infantil Izmalli en la delegación Venustiano Carranza, el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Iztacalco y Margarita y sus danzas españolas en la delegación Milpa Alta.[1429]

El 4 de diciembre se presentaron el Conjunto Folclórico Magisterial en la explanada de la delegación Cuajimalpa, el Ballet Teatro de México en el Parque Las Arboledas de la delegación Benito Juárez, el Ballet Polinesio Tiare en el Parque Santa María la Ribera de la delegación Cuauhtémoc, el Ballet Afro Zulu en el Kiosco de la Alameda de la delegación Coyoacán, el Ballet Folklórico Infantil Teotihuacán en el Teatro Sara García de la delegación Iztapalapa, el Ballet México Folklórico en el Parque San Jacinto de la delegación Álvaro Obregón, el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl y el Ballet Folklórico Tzontemoc en el Centro Pino Suárez de la delegación Venustiano Carranza, el Ballet Folklórico de la DGETI y el Conjunto Folklórico Latinoamericano en la Plaza de la República de la delegación Gustavo A. Madero, Margarita y sus danzas españolas en la Casa Popular de la Juventud de la delegación Magdalena Contreras, el Ballet Folklórico Infantil Izmalli en el Centro Social Tláhuac de la delegación Tláhuac, y la Escuela de

[1428] Programación de “Actividades de la semana”, folleto de la DGSS-DDF, México, 7 a 13 de noviembre de 1977.
[1429] Programación de “Actividades de la semana”, folleto de la DGSS-DDF, México, 21 a 27 de noviembre de 1977.

Danza de la DGSS en la Plaza Popular de Padierna de la delegación Tlalpan y en San Juan Tepenahuac de la delegación Milpa Alta.[1430]

El día 11 la misma Escuela bailó en las delegaciones Cuauhtémoc y Benito Juárez; Margarita y sus danzas españolas en la delegación Gustavo A. Madero; el Ballet Folklórico Infantil y el Conjunto Musical Izmalli en la delegación Iztacalco; el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Miguel Hidalgo; el Ballet Folklórico Tzontemoc en la delegación Cuajimalpa; el Ballet Teatro de México en la delegación Magdalena Contreras; el Ballet Afro Zulu en la delegación Álvaro Obregón; el Ballet Folklórico Infantil Teotihuacán en la delegación Coyoacán; el Ballet México Folklórico en el Museo de Obras Hidráulicas; el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl en la delegación Tláhuac, y el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Milpa Alta.[1431] Y el día 18 se presentaron el Ballet Afro Zulu en la delegación Benito Juárez; el Ballet Folklórico Infantil Teotihuacán en la delegación Álvaro Obregón; el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Venustiano Carranza; el Ballet Teatro de México en la delegación Gustavo A. Madero, y el Ballet Folklórico Infantil y Conjunto Musical Izmalli en la delegación Milpa Alta.[1432]

En diciembre el Ballet Folklórico de la DGETI estrenó, dentro de "Arte y recreación para todos", la pastorela-danza *Todos a Belén* (guión y puesta en escena de Roberto Vallejo Muñoz), la cual se presentó con apoyo del FONAPAS y entrada libre en todas las delegaciones de la ciudad. La dirección general del grupo era de Nieves Paniagua, la dirección artística y coreografía de Roberto Vallejo Muñoz y el coordinador era Gastón de Saavedra Anguiano Melgoza. El reparto lo componían David Vázquez, María Elena Cruz, Nieves Paniagua, Óscar Gonzalo Berber, José Guzmán, Bertha E. Díaz, María Eugenia Montero, María Eugenia Domínguez, Lilia Villanueva, Nora Flores, Irene García, Blanca E. Valencia, Alberto Cabañas, Roberto Sánchez, Manuel Molina, Gastón de Saavedra, Ruth Rosas, Miroslava Guillén, Magdalena González, Norma Estela Monterrubio, María Refugio Lara, Luciano Vázquez, Rodrigo Mora, Juan Jesús Godínez, Sergio Luna, Diego Zamora,

[1430] Cartelera de la DGSS-DDF, en *Ovaciones*, México, 4 de diciembre de 1977.
[1431] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 5 a 11 de diciembre de 1977.
[1432] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 12 a 18 de diciembre de 1977.

Mauro Vázquez, Carlos Hernández, María del Carmen García, Alma Carmona, Patricia Cruz y Víctor Olvera.[1433]

*Todos a Belén* se presentó del 12 al 25 de diciembre en los foros de las delegaciones, incluida la Isleta,[1434] siempre con mucho éxito. Para Eloísa R. de Baqueiro, la programación de esta pastorela era una "muy buena idea del regente", porque su intención era "revivir las tradiciones de México, de las que hemos venido apartándonos paulatinamente, ante la influencia de gustos extranjeros". Sus creadores habían unido "diferentes matices del folclor para interesar más al pueblo", al que iba dirigida la obra.[1435]

En 1978 continuó el programa "Arte y recreación para todos". Se reinició el 8 de enero con el Ballet Teatro de México, que compartió funciones con Las Mandolinas Melódicas en el Centro Ceremonial de la delegación Xochimilco.[1436] El día 15 el Conjunto Folclórico Magisterial actuó en el Parque de La Bombilla de la delegación Álvaro Obregón;[1437] el Ballet Polinesio Tiare en el Kiosco de la Alameda de la delegación Coyoacán, con sus "bellas señoritas que con el mayor placer colaboran con el DDF para llevar unos momentos de sana diversión a nuestros sectores populares";[1438] el Ballet Folklórico Infantil y el Conjunto Musical Izmalli en el Parque Santa María de la Ribera con *Danza prehispánica*, *Oaxaca*, *Chiapas*, *Jalisco* y *Veracruz*;[1439] el "paquete mexicano" en el Teatro Sara García, donde la Escuela de Danza de la DGSS presentó, bajo la coordinación de Mario Mejía, *Yucatán*, *Son jarocho*, *Veracruz* y *Nayarit*;[1440] el Ballet México Folklórico en el Teatro Pedro Infante de la delegación Venustiano Carranza con *Chiapas*, *Norte*,

---

[1433] Programa de mano de la pastorela-danza *Todos a Belén*, Ballet Folklórico de la DGETI-SEP, "Arte y recreación para todos", Atrio de la Iglesia de San Agustín, delegación Tlalpan, México, 10 de diciembre de 1977.

[1434] Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 19 a 26 de diciembre de 1977.

[1435] Eloísa R. de Baqueiro, "Ópera, conciertos, ballet. *Todos a Belén*, una pastorela-danza", *El Nacional*, México, 30 de diciembre de 1977, p. 19-C.

[1436] Programa de mano de Ballet Teatro de México y Mandolinas Melódicas, "Arte y recreación para todos", Centro Ceremonial, delegación Xochimilco, México, 8 de enero de 1978.

[1437] Programa de mano del Conjunto Folclórico Magisterial, "Arte y recreación para todos", Parque La Bombilla, delegación Álvaro Obregón, México, 15 de enero de 1978.

[1438] Programa de mano del Ballet Polinesio Tiare y el Dúo Alborada, "Arte y recreación para todos", Kiosco de la Alameda, delegación Coyoacán, México, 15 de enero de 1978.

[1439] Programa de mano del Ballet Folklórico Infantil y Conjunto Musical Izmalli, "Arte y recreación para todos", Parque Santa María de la Ribera, delegación Cuauhtémoc, México, 15 de enero de 1978.

[1440] Programa de mano de la Escuela de Danza de la DGSS, Orquesta Típica de la Ciudad de México y Trovadores Provincianos, "Arte y recreación para todos", Teatro Sara García, delegación Iztapalapa, México, 15 de enero de 1978.

*Veracruz* y *Jalisco*;[1441] el Ballet Folklórico de la DGETI en las Fuentes Brotantes de la delegación Tlalpan;[1442] el Ballet Teatro de México y Las Mandolinas Melódicas en el Centro Social Tláhuac;[1443] el Grupo Regional Tlatelolco en el Centro Ceremonial de la delegación Xochimilco, con *Fiesta campechana*, *Estampa tabasqueña*, *Estampa nayarita* y *La rama jarocha*;[1444] el Grupo Infantil Cuacualtzin y el Grupo Juvenil Hueyitlahuilli en la Plaza Cívica de la delegación Azcapotzalco;[1445] el Ballet Folklórico Tzontemoc en la Plaza de la República de la delegación Gustavo A. Madero,[1446] y el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl en la explanada de la delegación Iztacalco con *Recorriendo Oaxaca* y *Danzas de México*.[1447]

La semana del 16 al 22 de enero de 1978 se dedicó la programación de la DGSS a darle la bienvenida a México al presidente brasileño Ernesto Geisel, y se inició la II Temporada de "Danza en las delegaciones" con el Taller de Danza Espacios, el día 20 en la delegación Cuauhtémoc, el 21 en la delegación Milpa Alta y el 22 en la delegación Cuajimalpa.

Dentro de "Arte y recreación para todos" el 22 de enero actuaron el Ballet Polinesio Tiare en la delegación Cuajimalpa; el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Milpa Alta; el Grupo Infantil Cuacualtzin y el Grupo Juvenil Hueytlahuilli en la delegación Gustavo A. Madero; el Ballet México Folklórico en la delegación Tláhuac; el Ballet Teatro de México en la delegación Tlalpan; el Ballet Folklórico Tzontemoc en la delegación Magdalena Contreras; el Grupo de Danza Iyolmacehuayotl en la delegación Xochimilco; la Escuela de Danza de la DGSS en la delegación Azcapotzalco; Margarita y su espectáculo

---

[1441] Programa de mano del Ballet México Folklórico y Grupo de Música Folklórica Latinoamericana Quinto Sol, "Arte y recreación para todos", Teatro Pedro Infante, delegación Venustiano Carranza, México, 15 de enero de 1978.

[1442] Programa de mano del Ballet Folklórico de la DGETI-SEP y el Grupo Tenayo de Música Folklórica Latinoamericana, "Arte y recreación para todos", Fuentes Brotantes, delegación Tlalpan, México, 15 de enero de 1978.

[1443] Programa de mano del Ballet Teatro de México y las Mandolinas Melódicas, "Arte y recreación para todos", Centro Social Tláhuac, delegación Tláhuac, México, 15 de enero de 1978.

[1444] Programa de mano del Grupo Regional Tlatelolco, "Arte y recreación para todos", Centro Ceremonial, delegación Xochimilco, México, 15 de enero de 1978.

[1445] Programa de mano del Grupo Infantil Cuacualtzin, Grupo Juvenil Hueyitlahuilli, Grupo Los Jerarcas y Banda Sinfónica de la Ciudad de México, "Arte y recreación para todos", Plaza Cívica, delegación Azcapotzalco, México, 15 de enero de 1978.

[1446] Programa de mano del Ballet Folklórico Tzontemoc y el cantante Juan Torres "El potosino", "Arte y recreación para todos", Plaza de la República, delegación Gustavo A. Madero, México, 15 de enero de 1978.

[1447] Programa de mano del Grupo de Danza Iyolmacehuayotl, "Arte y recreación para todos", Explanada, delegación Iztacalco, México, 15 de enero de 1978.

de danzas españolas en la delegación Coyoacán, y el Conjunto Folclórico Magisterial en la delegación Venustiano Carranza.[1448]

Desde finales de 1977, en "Arte y recreación para todos" se incluyeron cada vez más actividades de tipo social, como cursos de capacitación, programas de acción comunitaria, conferencias sobre temas médicos para la población y espectáculos infantiles. Aunque aquí sólo se hace referencia a la danza, en las otras artes también había un enorme número de presentaciones, así como conferencias, proyectos especiales y festivales artísticos; por ejemplo, el 19 de diciembre en el Museo de la Ciudad Aurora Palacios trató el "muy vigente tema" de "Poesía de Margarita López Portillo".

Esa plural e intensa actividad le valió a Salvador Robles Quintero el reconocimiento de la prensa, donde se habló del éxito que en su primer año había tenido en "la responsabilidad que le encomendó el regente". Según el informe que rindió Robles a finales de 1977, el número de actividades programadas por la DGSS ascendió a 2,500, todas gratuitas y con la asistencia de 44 millones de personas. El funcionario afirmó en esa ocasión que ello había sido posible "gracias a la colaboración gratuita de los artistas y participantes y al apoyo decidido de cada uno de los delegados políticos".[1449]

**Programa "Difusión Cultural FONAPAS DDF Vida y Movimiento"**

En julio de 1978 se inauguró el "Programa de Difusión Cultural para la Ciudad de México", a cargo del FONAPAS y el gobierno del DF, y en el que el INBA participó con espectáculos de sus grupos artísticos. Se inauguró en el PBA con la presentación de *Coppélia* por la CND;[1450] el acto fue encabezado por Carmen Romano, el regente Hank González y Juan José Bremer.

El Programa había surgido del Convenio de Coordinación y Cooperación que habían firmado el FONAPAS y el DDF; el resultado serían más de 1,700 actos culturales y artísticos durante un año, con una inversión de 80 millones de pesos y el propósito de "transformar la tensión social en fuerza creadora".

---

1448 Programación de "Actividades de la semana", folleto de la DGSS-DDF, México, 16 a 22 de enero de 1978.

1449 Salvador Robles Quintero en E. Galena, "En un año: 2,500 festivales gratuitos en el DF", en *Esto*, México, 18 de diciembre de 1977.

1450 María Idalia, "Fue inaugurado el Programa de Difusión Cultural para la Ciudad de México", en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1978, pp. 1 y 14.

Para el acto inaugural, Sergio Lebrija Guiot, director financiero y administrativo del FONAPAS, afirmó que éste era un organismo autosuficiente y no representaba una carga para el gobierno federal, pues captaba sus propios recursos gracias a concesiones y actividades económicas que llevaba a cabo. Sus recursos se destinaban principalmente a programas de bienestar social y alimentación, atendiendo a zonas marginadas y damnificados.

También en ese acto estuvieron presentes los titulares de las secretarías del Trabajo, Pedro Ojeda Paullada, y Turismo, Guillermo Rossel de la Lama; los directores del FONAPAS e INBA, Antonio Juan Marcos Issa y Juan José Bremer, y otros funcionarios y diplomáticos. Hank declaró que el Programa sería “una acción espléndida que hará posible que se cumpla el deseo de la señora López Portillo”, de realizar numerosas actividades para “elevar el nivel cultural” y estimular el arte. Por su parte, Bremer señaló que el Programa era un esfuerzo para “democratizar la cultura y llevar los frutos más destacados de la familia artística a grupos sociales cada vez más amplios”.[1451]

En agosto el programa tomó el nombre de Difusión Cultural FONAPAS DDF “Vida y Movimiento”, incorporó “Arte y recreación para todos” y abarcó actividades culturales y de diversión gratuitas de todos los niveles, como festivales populares e infantiles, audiciones en la Alameda Central, danza en la Isleta del Lago de Chapultepec, teatro popular, el programa “Poesía en Chapultepec” con actores de renombre, ciclos de carácter social (como el de música en la Escuela Nacional para Ciegos, organizado por el FONAPAS y la Secretaría de Salud), y se les dio mayor espacio a grupos de danza que no habían sido considerados hasta el momento.

Algunas de las primeras funciones de danza dentro del nuevo Programa “Vida y Movimiento” se dieron el 6, 13, 20 y 27 en la Isleta con el espectáculo gratuito *Danzas y cantos del mundo*, con el grupo del Príncipe Azteca, el Ballet Israelí Anajou Veatem, el Ballet Polinesio Tiare, el Ballet Folklórico Latinoamericano Anáhuac, el Ballet Afro Zulu y el invitado especial Cantos y Danzas de Ronda España, dirigido por Adela Ramírez.[1452] También el 27, Danza Alternativa actuó en el Teatro de Nuestra América del Parque

---

[1451] *Ibidem*.
[1452] Programa de mano de Danzas y cantos del mundo, Difusión Cultural FONAPAS DDF “Vida y Movimiento”, Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 6, 13, 20 y 27 de agosto de 1978.

Francisco Villa (antes de Los Venados) en la delegación Benito Juárez.[1453] Siguieron nuevas temporadas de danza en varios foros, que contribuyeron a difundir este arte entre la población y dar cierta seguridad económica a las compañías participantes. También hubo cambio de funcionarios en el DDF: para septiembre de 1978 el titular de la ahora Dirección General de Acción Social y Cultural (DGASyC) era Alfonso Louzau Pérez, pues Cuauhtémoc Velasco Oliva (su anterior responsable) se había convertido en gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos del FONAPAS. (Posteriormente hubo otro cambio: en noviembre de 1979 estaba a cargo de la DGASyC Martha Andrade de Del Rosal).[1454]

Una de las nuevas temporadas, y seguramente surgida de la propuesta de Patricia Aulestia de establecer funciones permanentes de danza los lunes en el Teatro de la Ciudad, arrancó en septiembre de 1978, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza" en ese foro, programados precisamente los lunes a las 18 horas. El primer grupo participante fue el Taller de Danza Espacios, dirigido por Sonia Castañeda y Francisco Martínez, el día 4, con *Panorama histórico de la danza*, en el que hacían un recorrido desde *El rito de lo arcaico* hasta *Lo contemporáneo*,[1455] con audiovisuales, narración y danza.

El siguiente grupo fue Alternativa. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, bajo la dirección general de Rodolfo Reyes, el 11 de septiembre, con *La danza ante el desarrollo social del hombre*, que desde sus orígenes había sido planeado como un espectáculo didáctico.[1456]

Siguió el turno del Ballet Independiente de México, dirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey, el 18 de septiembre, con el programa *La danza, lenguaje universal, intérprete de la realidad del hombre*. Éste consistía en un diálogo de ambos directores y los

[1453] Programa de mano de Danza Alternativa. Danza Contemporánea de la Ciudad de México, Difusión Cultural FONAPAS DDF "Vida y Movimiento", "Arte y recreación para todos", Teatro de Nuestra América del Parque Francisco Villa (antes de Los Venados), delegación Benito Juárez, México, 27 de agosto de 1978.
[1454] Programa de mano del concierto de inauguración del Auditorio Ollin Yoliztli, Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, México, 27 de noviembre de 1979.
[1455] Programa de mano del Taller de Danza Espacios, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 4 de septiembre de 1978.
[1456] Programa de mano de Alternativa. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 11 de septiembre de 1978.

intérpretes de *De esperanza en esperanza* (primera parte de *Año cero*, compuesta por *Nacimiento*, *Lucha*, *Éxodo*, *Amor* y *Dinámica de la esperanza*) sobre la obra.[1457]

El último grupo participante en septiembre fue el Taller Coreográfico de la UNAM, el día 25, que presentó el programa *La UNAM y la coreografía*, compuesto por las obras *Tempos bachianos*, *Vitálitas*, *Danza para mujeres* y *Huapango*,[1458] y la exposición de su directora Gloria Contreras sobre los "postulados de su doctrina estética", al concluir la función.[1459]

Para Itzachel Brambila, subdirectora de la revista *Danza*, el ciclo fue un "buen método para enseñar la historia de la danza", además de una posibilidad real de ampliar el público para este arte, lo que se concretaría si el FONAPAS y el DDF continuaban con el esfuerzo. Brambila se refirió a cada participante. Opinó que aunque Sonia Castañeda había afirmado que su grupo poseía una técnica "muy fuerte", no se había visto en su función; el Ballet Independiente, a pesar de la "disidencia" de los mejores elementos, lograba interesar al "público novel, que siempre es un público difícil", y con su espectáculo Alternativa había "levantado el ánimo" de los asistentes al ciclo. El Taller Coreográfico mereció "mención aparte", pues luego de verlo continuamente en el reducido Teatro de Arquitectura, en el de la Ciudad había lucido "extraordinario, y vislumbramos una nueva etapa dentro del desarrollo del grupo".[1460]

También en septiembre de ese año se inició el programa "Arte en las Delegaciones. Ballet 78-79" del FONAPAS, DDF e INBA, que ofrecía funciones en diversos foros de la ciudad de grupos dancísticos no folclóricos y no exclusivamente los domingos, sino varios días de la semana. El primer participante fue Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, que actuó del 5 al 7 de septiembre y 3 al 6 de octubre en varias delegaciones;[1461] siguió el Ballet Independiente con Gladiola Orozco a la cabeza, que presentó *La espera*, *Polyrithmie*,

---

[1457] Programa de mano de Ballet Independiente de México, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 18 de septiembre de 1978.
[1458] Programa de mano del Taller Coreográfico de la UNAM, "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", Teatro de la Ciudad, México, 25 de septiembre de 1978.
[1459] Luis Bruno Ruiz, "Cuatro grupos de danza se unieron en un acto", en *Excélsior*, México, 29 de septiembre de 1978, pp. 1-B y 6-B.
[1460] Itzachel Brambila, "Aquí y allá... la danza es noticia", en *Danza*, año 2, número 12, *op. cit*., p. 6.
[1461] Programa de mano de Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano, Temporada "Arte en las Delegaciones. Ballet 78-79", México, 5 a 7 de septiembre y 3 a 6 de octubre de 1978.

*Diálogo*, *De esperanza en esperanza*, *Zarabanda de las soledades* y *Trío*, del 19 al 22 y 26 al 29 de septiembre.[1462]

"Arte en las Delegaciones" tenía programas simultáneos en las 16 demarcaciones de la ciudad, e incluía la temporada de Ballet y la "regular". Así, el 24 de septiembre dieron funciones el Grupo de Danza Nanaa"Lai Te de DIFOCUR, del gobierno del estado de Sinaloa, dirigido por Héctor Chávez, en la Isleta; la Escuela de Danza de la DGSS con Son Jarocho y La Marimba Orquesta Lugar en la delegación Venustiano Carranza; Trovadores Provincianos, Teatro Infantil de Margarita Urreta y el Ballet Folclórico Universitario en la delegación Gustavo A Madero; el Grupo Leonardo Kosta de teatro infantil y el Ballet Folklórico de la DGETI en la delegación Iztapalapa; el Grupo Nacimiento de teatro infantil y el Grupo de Danza Folklórica Iyolmacehuayotl en la delegación Tláhuac; la obra *El soldadito de plomo* de Karina Duprez y el Ballet Infantil Folklórico en la delegación Xochimilco; el Teatro Infantil Nuestra América y Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México en la delegación Iztacalco; Teatro Infantil con Pepito Zanahoria y el Taller de Danza Espacios en la delegación Benito Juárez; El Principito Laboratorio de Arte Teatral, Las Mandolinas Melódicas y el Ballet Hawaiano Mawi en la delegación Miguel Hidalgo, y el Teatro Infantil Circo, Maroma y Teatro y el Ballet Teatro de México en la delegación Magdalena Contreras.[1463] El 5 de noviembre dentro del mismo programa se presentó el Ballet Folklórico Infantil Teotihuacan, en función compartida con *El soldadito de plomo* en la delegación Magdalena Contreras.[1464]

Otras temporadas fueron la de espectáculos didácticos que continuaba en el Teatro de la Ciudad, en la cual todos los lunes de diciembre actuó el Ballet Folklórico de la DGETI con la pastorela-danza *Todos a Belén*;[1465] y la "Temporada de Danza en las delegaciones", que se inició el 7 de diciembre con el Taller de Danza Espacios, y que dio una función por delegación hasta el 27 de enero siguiente.

[1462] Programa de mano del Ballet Independiente de México, Temporada "Arte en las Delegaciones. Ballet 78-79", México, 19 a 22 y 26 a 29 de septiembre de 1978.
[1463] Programa de Difusión Cultural FONAPAS, INBA y DDF "Vida y Movimiento", Temporada "Arte en las Delegaciones", México, 24 de septiembre de 1978.
[1464] Programa de mano del Ballet Folklórico Infantil Teotihuacán y *El soldadito de plomo*, Programa de Difusión Cultural FONAPAS, INBA y DDF "Vida y Movimiento", Temporada "Arte y recreación para todos", Jardín Álvaro Obregón de la delegación Magdalena Contreras, México, 5 de noviembre de 1978.
[1465] Programa de mano de *Todos a Belén*, Pastorelas. Espectáculos didácticos, Ballet Folklórico de la DGETI-SEP, lunes 4, 11 y 18 de diciembre de 1978.

En 1979 se mantuvo el Programa “Vida y Movimiento”, que de nuevo ofreció festivales dominicales en las 16 delegaciones. Dentro de éste se presentaron en febrero el Ballet Israelí Anajnu Veatem; la Escuela de Danza de la DGASyC (antes DGSS); el Ballet Folklórico Universitario; Cantos y danzas de Grecia; danza contemporánea con Elena Sustaeta; el Ballet Raza de Bronce, dirigido por Milagros Inda, con danzas rituales aztecas y mayas; el Ballet Folklórico Tzontemoc; el Ballet Polinesio Tiare; el Ballet Folklórico de la DGEST; el Grupo Folklórico Tlatelolco; el Ballet Folklórico Latinoamericano Anáhuac, y el Ballet Folklórico Iyolmacehuayotl.[1466] En marzo actuaron el Ballet Folklórico Tzontemoc; el Ballet Folklórico de la DGEST; el Grupo Folklórico Tlatelolco; el Ballet Folklórico Latinoamericano Anáhuac; teatro infantil en danza con el Taller de Danza Espacios; el Ballet Folklórico Iyolmacehuayotl; el Ballet Folklórico Universitario, y el Ballet Israelí Anajnu Veatem.[1467]

En marzo y abril, en colaboración del FONAPAS y el INBA también se incluyeron dentro del Programa “Vida y Movimiento” las triunfales funciones de la CND con *El lago de los cisnes* en la Isleta del Bosque de Chapultepec.

Simultáneamente a esas funciones tuvo lugar el ciclo “El niño y la danza”, pues en 1979, Año Internacional del Niño, se puso énfasis en la programación de todas las artes dirigida al público infantil. Dicho ciclo se llevó a cabo los sábados en el Teatro Ricardo Flores Magón, tuvo el apoyo del Congreso del Trabajo y el CONACURT, y como todos los espectáculos del Programa “Vida y Movimiento”, era gratuito. El grupo que actuó durante más tiempo en ese ciclo fue su primer participante, el Taller de Danza Espacios, que se mantuvo de febrero a junio de ese año, para darle paso al Ballet Teatro de México en julio.[1468] Ambos grupos y los demás incluidos crearon obras especiales para niños, como *Ven... los niños danzan* de Esperanza Gómez, *Soñé una vez un maniquí* de Miguel Ángel Palmeros, *Pedro y el lobo*, *8 X 3*, *Dos muñecos*, *Sueño de una noche de verano*, *El lago de los cisnes* y *Carnaval de 109 animales*, todos del Taller de Danza Espacios; *El hada de las muñecas* y *El circo* del Ballet Teatro de México; *Danzas imaginarias* del Forion Ensamble;

[1466] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, febrero de 1979.
[1467] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, marzo de 1979.
[1468] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, julio de 1979.

*Danza de otoño* de Angelina Flores del Grupo Arsaedis, y *Mi amigo el cangrejo* de Alternativa Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México.[1469]

Otro ciclo que se realizó en el Teatro Flores Magón a partir de marzo fue "Arte para los trabajadores", resultado también de la colaboración del FONAPAS, el Congreso del Trabajo y el CONACURT. Las funciones eran los martes, con entrada libre; su primer participante fue Alternativa Danza Contemporánea en marzo y abril; siguió el Taller Coreográfico de la Universidad, que actuó los martes y sábados como parte de sus temporadas.

Además, en 1979 el FONAPAS y el DDF apoyaron la programación de la Carpa Geodésica de la UNAM, en la cual durante casi todo el año los martes se presentó el Concierto de danza flamenca de Margarita Gordon y su grupo; los jueves, el Conjunto Folclórico Magisterial, y los viernes, Danza Alternativa.[1470] Otro foro con apoyo del FONAPAS fue el Auditorio del INFONAVIT, con presentaciones de Pilar Rioja el 4 de abril y del Taller de Danza Espacios el 27 de junio, entre otras.[1471]

Un programa más en ese año fue "Espectáculos en provincia del FONAPAS", en el que actuaron varios grupos, como el Conjunto Folclórico Magisterial el 7 de marzo en Ciudad Sahagún, Hidalgo;[1472] 20 y 27 de abril en el Auditorio de la Fundidora de Monterrey; 21 y 22 de abril en el Teatro del IMSS de Monclova, Coahuila,[1473] y del 25 al 27 de mayo en Lázaro Cárdenas, Michoacán. O el Forion Ensamble, que actuó el 9 de mayo en Ciudad Sahagún.[1474]

Otro ciclo organizado en 1979 fue el de "Espectáculos didácticos. En torno a la danza" en el Teatro de la Ciudad, que en mayo contó con Danza en el foro el día 7; Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano el 14; Forion Ensamble el 21, y el espectáculo *El hombre y la danza* de Flores Canelo el 28.

En 1980 el Teatro Flores Magón continuó con su gran actividad casi todos los días de la semana; como en enero, cuando el Conjunto Folclórico Magisterial se presentó todos los jueves y el Ballet Folklórico de la Secretaría de Turismo, dirigido por Zoyla Nava, los

[1469] "El niño y la danza", en *Cine Mundial*, México, 5 de enero de 1980.
[1470] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, febrero de 1979.
[1471] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, junio de 1979.
[1472] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, marzo de 1979.
[1473] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, abril de 1979.
[1474] Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, mayo de 1979.

domingos y martes (con *Tamaulipas*, *Fiesta nayarita*, *Estampa jarocha* y *Alegría jalisciense*),[1475] funciones que se sumaron a las de los demás ciclos programados en ese teatro. Uno de ellos, el "Ciclo Danza" (auspiciado por el FONAPAS, el Congreso del Trabajo y el CONACURT), tuvo entre sus participantes a Danza Alternativa, Arsaedis y Danza Libre Universitaria, entre otros.

Otro teatro que se constituyó como un espacio para la danza fue el Teatro Antonio Caso, también en Tlatelolco, que en septiembre sirvió de foro para el Ballet Latinoamericano Anáhuac.[1476]

En 1980 se inició el ciclo "La provincia en el Distrito Federal", que se llevó a cabo en el Polyforum Cultural Siqueiros y fue promovido por el FONAPAS, los FONAPAS estatales y el DDF. Gracias a este ciclo actuaron en la ciudad de México varias compañías dancísticas del país, además de musicales y teatrales, y se montaron exposiciones de artes plásticas, artesanías, libros, arqueología, fotografía y numismática. El 7 de abril, con colaboración del FONAPAS Querétaro, participó el Grupo de Danza Popular México Puebla y Fiesta de Villa Cayetano Rubio, Querétaro, con *Danza adoración al sol*, *Paso de camino danza de la Cruz*, *Danza cascabeles*, *Danza el venadito*, *Danza la polvorita*, *Danza del fuego* y *Danza la viborita*. La dirección artística estaba a cargo de Frida Martínez Solís, el informante de danzas de Querétaro era Manuel Rodríguez Campos, el maquillaje de José Luis Arredondo Gordillo y la coordinación general de Martín Moya Esquiroz.[1477]

El 8 de abril participó el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana con *Boda indígena en Chicontepec*, *Feria huasteca*, *Son huasteco*, *Danza de los matlachines*, *Danza de los Chules*, *Fiesta de Corpus*, *Ceremonial para una boda en Papantla* y *Fiesta de las*

[1475] "El Ballet Sectur todos los domingos", en *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1980. El Conjunto de Bailes Regionales de la Secretaría de Turismo surgió en 1973, y dos años después inició sus giras internacionales, al visitar Suiza; siguieron Canadá, Venezuela, Jamaica, Estados Unidos, Puerto Rico y España. Bajo la dirección de Zoyla Nava, hacia 1978 estaba compuesto por Cecilia Campos Domínguez, Natalia Zarazúa Marín, María de los Ángeles Sánchez, Rocío García, María Elena Martínez, Luis Jorge Ruiz, Héctor Morales, José Rubén García, José Daniel de León, Andrés Juárez Ángeles, Javier Juárez Ángeles, Juan de Dios Monroy, Armando Salazar Martínez y cuatro músicos. En expediente del Conjunto de Bailes Regionales de la Secretaría de Turismo, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

[1476] "El Ballet Latinoamericano Anáhuac se presentó en el Antonio Caso", en *Novedades*, México, 21 de septiembre de 1980.

[1477] Programa de mano del Grupo de Danza Popular Mexicana Puebla y Fiesta de Villa Cayetano Rubio, Querétaro, "La provincia en el DF", México, 7 de abril de 1980.

*cruces*. La dirección estaba a cargo de Miguel Vélez, y los asistentes de dirección eran Horacio Cantero Hernández y Alberto García Domínguez.[1478]

En mayo tocó el turno al Ballet Folklórico de Guerrero, dirigido por Xavier de León, con música y repertorio de ése y otros estados del país, con dirección artística de Roberto Molina y coreografía de Juan Hilario Bravo.[1479] En julio el participante fue Michoacán, y en septiembre, Jalisco, con el Ballet Folklórico de Chimalhuacán, con *Tatei Neyra*,[1480] entre otros.

Como en años anteriores, en diciembre de 1980 correspondió al Ballet Folklórico de la DGETI cerrar las actividades, con la pastorela-danza *Todos a Belén*, tanto en el Teatro de la Ciudad (dentro de los Espectáculos didácticos) como en el Teatro Antonio Caso y otros foros de las delegaciones del DF.[1481]

[1478] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, "La provincia en el DF", Centro Cultural Siqueiros, México, 8 de abril de 1980.
[1479] "Espectáculo de danza y canto de Guerrero", en *Novedades*, México, 12 de junio de 1980.
[1480] "La provincia en el DF", en *El Heraldo de México*, México, 19 de septiembre de 1980, p. 5-E.
[1481] Programa de mano del Ballet Folklórico de la DGETI, *Todos a Belén*, Teatro Antonio Caso, México, 9 de diciembre de 1980.

## 3. Otras instituciones y foros para la danza

En el periodo de 1977 a 1980 surgieron nuevos foros para la danza en la ciudad de México, que dieron mayores oportunidades a sus artistas para mostrar sus trabajos, como el Foro Cultural Coyoacanense, en la delegación de ese nombre.[1482] Otro que siguió funcionando fue el Teatro Ferrocarrilero, que bajo la organización del sindicato de trabajadores ferrocarrileros, promovió varias actividades dancísticas,[1483] además de apoyar a su grupo representativo, el Ballet Metropolitano de Eva Robledo. Un tercero fue el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, espacio para danza de cámara y solistas.

En paralelo a esos foros, varias dependencias gubernamentales, instituciones de seguridad social y de educación superior contribuyeron a difundir la danza por medio de cursos, funciones y apoyo a grupos dancísticos representativos y externos.

### Dependencias gubernamentales

La derrama económica hacia las secretarías de Estado permitió que de 1977 a 1980 muchas de éstas conformaran departamentos de difusión cultural y programaran actividades artísticas. Ejemplo de ello fue la SHCP, en cuyo Auditorio de Izazaga de la Subsecretaría de Egresos se presentaban espectáculos, bajo la coordinación en 1977 de Juana Inés Abreu, así como en las Administraciones Fiscales Norte, Centro y Sur y en provincia.[1484]

Al igual que muchas otras dependencias, la SHCP tenía su propio grupo dancístico, la Compañía de Danzas Folklóricas, dirigida por Sergio Lezama en colaboración con Zacarías Segura. Además de éste, en el Auditorio de Izazaga actuaron el Grupo Tlatelolco (como en diciembre de 1977, con una "posada folclórica");[1485] el Grupo Folklórico Koyán, dirigido por María Elena Mondragón y formado por 42 elementos (en junio de 1979);[1486] el grupo del Centro de Seguridad Social Legaria, dirigido por José Guadalupe Moreno (en

[1482] Algunas de esas actividades fueron las programadas en la temporada de invierno de ese foro en 1977, con Margarita Gordon y su grupo de danzas españolas el 9 de diciembre; el Taller de Danza Espacios el 11, y el Ballet Teatro de México el 18. En Invitación y programación de la Temporada de festejos de Invierno, Nuevo Foro Cultural Coyoacanense, México, 9 a 22 de diciembre de 1977.
[1483] En junio de 1978 en ese teatro se celebró el Festival de Danza, donde se presentaron danzas hawaianas, tahitianas, rusas y clásicas, con admisión gratuita. En Alejandra Mireya Ballesteros, "Culturalíssimo", en *Novedades*, México, 25 de junio de 1978, p. 10-C.
[1484] "*Giselle* en el Teatro del Bosque", en *El Sol de México*, México, 8 de diciembre de 1977.
[1485] "Posada folclórica, un original evento a cargo del Grupo Tlatelolco", en *El Heraldo de México*, México, 18 de diciembre de 1977.
[1486] "Recital de danzas regionales indígenas y criollas, el pasado día 27", en *Excélsior*, México, 1 de julio de 1979, p. 15-B.

diciembre de 1979);[1487] la Compañía Folklórica Mexicana, dirigida por Rolando Macías e integrada por 50 elementos (en diciembre de 1979),[1488] y el Grupo de Danza Regional "Marcelo Torreblanca", dirigido por Encarnación Martínez (en abril de 1980), entre otros del género folclórico.

Además, en dicho Auditorio se presentaron ciclos de danza, como el de junio de 1978, "Cuatro aspectos de la danza moderna en México", con la actuación del Forion Ensamble, el Grupo Olin, Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano (con el nombre de Expansión 7) y Danza Contemporánea de Cámara los días 7, 14, 21 y 28;[1489] o el de abril de 1979, con Arsaedis, Valentina Castro. Danza Teatro Mexicano y el Forion Ensamble los días 3, 17 y 24.[1490] Al concluir sus funciones, todos entablaron un diálogo con los espectadores, lo que era una práctica común para tener un mayor acercamiento con el público.

La SEP fue otro espacio importante para la danza, no solamente por la difusión que se realizó en algunos de sus foros, sino por la labor que Nieves Paniagua y Roberto Vallejo desarrollaron en las 62 escuelas secundarias de Educación Tecnológica Industrial (dependientes de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial DGETI) desde 1974. Su trabajo en la Secretaría continuó "callado y constante", aunque con escasos recursos, y Angelina Camargo lo vio como una importante posibilidad de mejorar el panorama dancístico. Según el proyecto, iniciado en el sexenio anterior, habían hecho una selección de alumnos de 13 a 17 años de edad con aptitudes para la danza y que de otra manera no habrían tenido acceso a ella, por "sus escasas posibilidades económicas"; se convertirían en un público conocedor.[1491]

La DGETI organizaba concursos internos de danza, así como actividades para difundir ésta y otras artes; promovía la formación de grupos y confrontación entre ellos,

---

[1487] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 8 de diciembre de 1979.
[1488] "Presentaron danza folclórica de Oaxaca", en *Excélsior*, México, 10 de diciembre de 1979.
[1489] Programa de mano de "Cuatro aspectos de la danza moderna en México" con el Forion Ensamble, Grupo Olin, Expansión 7 y Danza Contemporánea de Cámara, Auditorio de la SHCP, México, 7, 14, 21 y 28 de junio de 1978.
[1490] Cartelera del Auditorio de la SHCP, Izazaga 89, piso 16, en *Excélsior*, México, 10 de abril de 1979.
[1491] Angelina Camargo, "Mejora el panorama de la danza en México con alumnos de 62 escuelas tecnológicas", *op. cit*.

como en abril de 1977.[1492] El grupo que formaron Paniagua y Vallejo logró convertirse en el Ballet Folklórico representativo de la DGETI, que dio numerosas funciones, como las ya mencionadas con los programas del DDF y el FONAPAS, y sus funciones de gran éxito con la pastorela-danza *Todos a Belén*; también actuó en el Instituto Mexicano de San Antonio, Texas, con el auspicio de la Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE;[1493] y con el nombre de México Ballet Folklórico de la DGETI en noviembre y diciembre de 1980 en el Teatro del Bosque y de la Danza, con *Campeche*, *Nuevo León*, *Oaxaca*, *Nayarit*, *Michoacán*, *Tamaulipas*, *Guerrero*, *Veracruz*, *Sonora* y *Jalisco*. En esos momentos los créditos de la compañía eran dirección de Nieves Paniagua; dirección artística de Roberto Vallejo Muñoz; coordinador y asistente de dirección David Vázquez; director de escena Ricardo García Peregrina; maestros de danza, Francisco Bravo, S. Huemantzin del C. López, Willebaldo Galván y José David Vázquez, además de los directores del grupo; escenografía de Porfirio Huerta y Martín Quiroga; iluminación de Víctor Olvera y José Torres; administrador, Miguel Ángel García.[1494]

Luego de actuar en numerosos foros de la ciudad de México y viajar en gira por casi todo el país, del 14 de junio al 22 de octubre de 1980, con el nombre de México Ballet Folklórico dio 127 funciones en su primer viaje a Europa, cuando tocó Alemania, Italia, Yugoslavia, Francia y Hungría.[1495]

Otra instancia de la SEP que promovió la danza entre sus estudiantes fue la Dirección General de Institutos Tecnológicos, en cuya Subdirección de Difusión Cultural la ex bailarina del BFM Haydée Maldonado desarrolló labores docentes desde 1977 y se encargó un año después de la coordinación de la oficina de danza, desde donde organizó cursos de capacitación dancística a maestros de todo el país. En enero de 1978 fundó y encabezó el grupo representativo de dicha Dirección, el Ballet Folklórico del Sistema Nacional de Institutos Tecnológicos, formado por el coordinador Alfredo Espinoza Gómez (también ex bailarín y maestro del BFM) y estudiantes de los 48 institutos del país, entre

[1492] Programa de mano de la III Semana Cultural de Escuelas Tecnológicas Industriales de la Zona Metropolitana, III Concurso de Danza, Departamento de Acción Social, Cultural y Deportiva de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, Teatro Antonio Caso, México, 14 de abril de 1977.
[1493] Angelina Camargo B., “Pianistas nacionales actúan en el Instituto Mexicano de San Antonio”, en *Excélsior*, México, 11 de octubre de 1979.
[1494] Programa de mano de México Ballet Folklórico de la DGETI, Teatro del Bosque, 3 y 10 de noviembre y 1 y 8 de diciembre de 1980, y Teatro de la Danza, 17 de noviembre de 1980.
[1495] Programa de mano de México Ballet Folklórico, Domingos Culturales Matutinos, Auditorio Nacional, México, 28 de agosto y 4 de septiembre de 1982.

quienes estaban Teresa Padilla, Miguel Díaz, Julio Rodríguez Blanco, Francisco Acosta Zacarías, David Rojas, Eduardo Gutiérrez Lagarda, Teresa Alvidres, Héctor Hernández, María Eugenia Gutiérrez, Rosaura Pineda Armendáriz, Rosa María Montelongo, César Sánz Salavar, Jesús Tánuri, Isabel Peralta y Mario Benítez. La sede de la compañía fue el Tecnológico de Tlalnepantla, en el estado de México; sus bailarines recibieron una beca a manera de remuneración por su trabajo dancístico y continuaron sus estudios en ese Tecnológico. El debut del Ballet fue en 1978 en la ciudad de Durango, con motivo del treinta aniversario de la fundación del Tecnológico de la SEP;[1496] más adelante inició giras por todo el país e hizo algunos viajes al extranjero,[1497] contando durante años con la asesoría de Miguel Vélez y otros maestros reconocidos.[1498]

La SEP promovió la danza también por medio de la Dirección General de Capacitación y Mejoramiento Profesional del Magisterio, al firmar convenios con otras instituciones para que los maestros asistieran a las actividades artísticas y culturales. En 1979, por ejemplo, creó un "paquete cultural" gracias al cual los maestros podían asistir a cinco espectáculos de "primera calidad" por 20 pesos cada uno, como *La bella durmiente del bosque* con la CND en el PBA, el Ballet Folklórico Nacional en el Teatro de la Ciudad, funciones de ópera y teatro de las compañías del INBA o compañías internacionales en el PBA.[1499]

El Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación también programó grupos de danza folclórica en la Casa del Maestro, como la Compañía Mexicana de Danza Folklórica de la Sección IX del sindicato o el Ballet Folklórico Infantil Ahuiliztli, con dirección y coreografía de Enrique Bobadilla.[1500]

El ISSSTE y el IMSS fueron otras dos instituciones que tuvieron oficinas de difusión cultural y programaron funciones y temporadas dancísticas en diversos foros. Ejemplos de ese trabajo fueron la temporada "Lunes culturales del ISSSTE" en el Teatro Jiménez Rueda, donde actuaron, entre otros, el grupo sinaloense de danza folclórica

[1496] Currículum de Haydée Maldonado, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.
[1497] Entrevista de Margarita Tortajada Q. con Alfredo Espinoza Gómez, Querétaro, Querétaro, 27 de agosto de 2003, inédita.
[1498] Alicia Montaño Villalobos, "Haydée Maldonado Elizalde", en *Voces danzantes de Sinaloa*, COBAES, Culiacán, 1998, p. 133.
[1499] María Idalia, "El „paquete cultural" se creó para beneficio de los maestros mexicanos", en *Excélsior*, México, 2 de enero de 1979, pp. 1-B y 3-B.
[1500] Programa de mano del Ballet Folklórico Ahuiliztli, Casa del Maestro, SNTE, México, 12 de octubre de 1977.

Nanalai-Te, dirigido por Héctor Chávez, y el Grupo de Danza Folklórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua, en septiembre y octubre de 1978, respectivamente.[1501] Otro foro para los Lunes culturales fue el Teatro de la Ciudadela, donde en julio de 1979 se efectuó un Festival de Danza Clásica, con la participación de la CND.[1502]

Entre las actividades organizadas por el IMSS, en diciembre de 1980 se llevó a cabo una de las más importantes, por la continuidad que tuvo posteriormente: el Coloquio de Danza Contemporánea en el Teatro Félix Azuela, organizado por la Jefatura de Servicio de Prestaciones Sociales, perteneciente a la Subdirección General de Servicios Institucionales del IMSS, y a cargo de Socorro Bastida.

En dicho Coloquio actuó el Grupo del Centro de Seguridad Social Cuauhtémoc, bajo la dirección de Elsy Contreras, con *Elementos*, *Danzas sacramentales*, *Jazz* e *Inquietud "la alegría por danzar*" (c. colectiva, m. Duke Ellington), con las bailarinas Patricia Aguilar, Silvia Angélica, Elsy Contreras y Leticia Cosío. El siguiente grupo fue Danza Libre Universitaria, dirigido por Cristina Gallegos, que mostró *Adagio*, *Desesperado*, *Zapata*, *Y en el silencio* y *Evocación*, con Aurora Agüeria, Cristina Gallegos, Marco Antonio Silva y Cecilia Múzquiz. El tercero fue el Ballet Provincial de San Luis Potosí, dirigido por Lila López, que presentó *Andante*; *Tiempo, espacio y energía*;*"L X" (Lux*); *Las aventuras del charro Micaelo por entrar con todo y caballo al cielo*, *Rebozos* y *Rebozos 70*, con Carmen Alvarado, María de los Ángeles Alvarado, Yolanda Castillo, Patricia Domingo, Fernando Escalante, María Eugenia Izquierdo, Angustias Lucio, Juan Manuel Martínez, Guadalupe Orellano, Claudia Rocío Rodríguez, Victoria Serrano, Sabino Solís, Noemí Torres, María Luisa Veloz, Catalina Villalobos, Claudia Vidales y Cruz Alberto Zúñiga.

El cuarto participante fue el Ballet Metropolitano, dirigido por Eva Robledo, con *Tres danzas* (c. Robledo y Guillermo Maldonado, m. Richard Cleiderman); *Dúo* (c. Robledo, m. Cleiderman); *Variaciones* (c. Robledo, m. Tomaso Albinoni); *Bilitis* (c. Maldonado, m. Francis Lai); *Ensayo abstracto* (c. Octavio Montaño, m. Andy Williams), y *Janitzio* (c. Robledo y Montaño, m. Silvestre Revueltas). Los bailarines eran Rosario Mejía, Octavio Montaño, Judith López, Teresa Zamora, Mónica Castellanos, Rebeca Morales,

[1501] "Actuó Nanalai-Te, de Sinaloa", en *Excélsior*, México, 26 de septiembre de 1978, y notas de pie de foto, en *Excélsior*, México, 1 y 2 de octubre de 1978.
[1502] Cartelera del ISSSTE, en *Excélsior*, México, 10 de julio de 1979.

Guillermo Maldonado, María Eugenia Mejía, Mary Mora, Ana Lilia Formento, Gladys Canto y Jesús Mar.

El quinto grupo fue el de Danza Moderna del Centro de Seguridad Social de Guadalajara, dirigido por Salvador Medina, con sus obras *Carmina Burana* (m. Orff), *Romanza* (m. Tchaikovski), *Huapango* (m. Moncayo) y *Adagio* (m. Villa-Lobos), y los bailarines Lourdes Ureña, Ada Miriam Padilla, Elia Villanueva, Adriana Moreno, Luz Elena Calderón, María de Jesús González, Noemí Pelayo, Yolanda Ávila, Patricia Beltrán, José Luis Servín, Gabriela Sayeg, Jaime Barajas, Maricela Ávila, Graciela Bibriesca y Salvador Medina.

El sexto participante fue el Grupo Representativo de Danza Moderna del IMSS, dirigido por Socorro Bastida, con *Veracruz* (c. Roseyra Marenco, m. Baqueiro Fóster), *Huapango* (c. Marenco, m. Moncayo); *Paso de tres*; *Bach electrónico* (c. Bastida, m. Bach, versión Walter Carlos); *Planos* (c. Marenco, m. Revueltas); *El cóndor pasa* (c. Bastida, m. popular peruana); *Geometridanza proyectiva* (c. Bastida, m. Nancarrow), y *Sones de mariachi* (c. Bastida, m. Galindo). Las integrantes del grupo eran las "destacadas socioalumnas" de los Centros de Seguridad Social del IMSS en el Valle de México, Silvia Aguilera, Elizabeth Betancourt, Claudia Cerecedo, Laura Cerecedo, Alejandra Chaverry, Pilar Equiluz, Georgina Gutiérrez, Marisol Juárez, Elsa Martínez, María Rosa Marenco, Adriana Olvera, Patricia Palafox, Anita Prieto, Patricia Rico, Beatriz Torres y Alicia Valdez.

El último grupo fue la Compañía de Danza de Flores Canelo, que tuvo una actuación especial en el Coloquio y presentó *El hombre y la danza*, con Mirian Alerhand, Cecilia Baram, Blanca Gutiérrez, Benjamín Hierro, Jaime Hinojosa, Patricia Ladrón de Guevara, Araceli Maldonado, Socorro Meza, Efraín Moya, Dalia Próspero, Silvia Unzueta y Liberman Valencia; los becarios Ricardo Cortés, Ricardo Chávez y Gustavo Quezada, y los maestros de danza Graciela González, Luis Fandiño y Francisco Martínez.[1503]

Luis Bruno Ruiz escribió que luego de haber visto a varias compañías extranjeras en foros de la ciudad ("que muy poco nos han dejado sobre los avances de la danza contemporánea, a pesar de que han costado mucho dinero su contratación y traslado"), en el

[1503] Programa de mano del Coloquio de Danza Contemporánea, Jefatura de Servicio de Prestaciones Sociales de la Subdirección General de Servicios Institucionales, IMSS, Teatro Félix Azuela, México, 1 a 7 de diciembre de 1980.

coloquio organizado por el IMSS había sido posible conocer "el gran entusiasmo por „ser y crear" obras que representan el espíritu mexicano en temas universales y auténticamente nuestros". Se refería principalmente a los grupos encabezados por Socorro Bastida, cuyas integrantes eran "verdaderas bailarinas" y sus obras empleaban "el costumbrismo y el color del arte del pueblo", y al de Salvador Medina, que se distinguía por "su autenticidad en la tendencia a crear „arte para México y de México"".[1504]

Este Coloquio de 1980, siempre promovido por Socorro Bastida, tuvo continuidad durante varios años. En 1981 Bastida, quien era titular del Departamento de Danza del IMSS, organizó el Encuentro Internacional de Danza de esa institución, al que acudieron grupos dancísticos mexicanos así como de España, Cuba, Venezuela, Estados Unidos y Francia.[1505]

**Instituciones de educación superior**

Tanto las universidades públicas como la gran mayoría de las privadas programaron actividades dancísticas en 1977-1980. Entre las últimas estuvo la Universidad Hispanomexicana, que en noviembre de 1979 organizó su I Festival de Danza en el Teatro Ángela Peralta, en el que participaron grupos de danza folclórica.[1506]

Sin embargo, los centros educativos que tuvieron mayor impacto sobre el campo dancístico y la sociedad capitalina fueron las universidades públicas, que dieron un fuerte impulso al trabajo de bailarines, maestros y coreógrafos desde sus departamentos de Difusión Cultural.

En los tres planteles de la Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco, Xochimilco e Iztapalapa) la presencia de la danza fue constante; se organizaron temporadas y muestras donde participaron, entre otros, el Forion Ensamble, la Compañía de Danza Contemporánea de la UV, el Grupo de Elsy Contreras y la Compañía de Danza de Flores Canelo.

Por su parte, el Instituto Politécnico Nacional continuó presentando a grupos de diversos géneros y de varios estados del país en todos sus planteles, especialmente en la

---

[1504] Luis Bruno Ruiz, "Coloquio sobre la Danza Contemporánea", en *Excélsior*, México, 16 de diciembre de 1980.
[1505] Luis Bruno Ruiz, "Se realiza en México Encuentro Internacional de Danza", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1981.
[1506] "Festival de Danza", en *Excélsior*, México, noviembre de 1979.

Unidad Zacatenco. En abril de 1977 los estudiantes de la Escuela Superior de Comercio y Administración del IPN formaron el Taller de Danza Folklórica con el fin de difundir las "auténticas" raíces de la danza mexicana. Actuaron en escuelas secundarias y preparatorias de la ciudad, y además en el Festival Oposición celebrado en el Auditorio Nacional. Más tarde lo hicieron en instalaciones del IPN, como el Auditorio Armando Cuspinera del Casco de Santo Tomás, y en el estado de Veracruz.[1507] Siete meses después, ese Taller tenía el nombre de Ballet Folklórico del IPN y en función de gala presentó *Las mascaritas* (m. Leonardo Velázquez) y *Ritual*, ambas producto de investigación de los alumnos.

El grupo contaba con el apoyo del Departamento de Difusión Cultural politécnico y de su titular Arturo Ponce Pedraza, quien desarrollaba una labor "encomiable", pues además era el autor de las "novedosas" escenografías que utilizaba la compañía, así como de las diapositivas proyectadas en el foro. La compañía había surgido de los talleres de investigación establecidos, eran parte de los estudios optativos que cursaban los alumnos por módulos, por lo que solamente permanecían en ellos dos o tres años antes de egresar de las escuelas. Su trabajo, según el funcionario, tenía el "afán de democratizar las actividades artísticas"; [1508] seguramente por ello, en diciembre de 1978 el IPN organizó el Festival Movimiento Democrático, en el que participaron varios grupos de danza folclórica.

Otros grupos de esa especialidad con los que contaba el IPN hacia 1977 eran el Grupo Zacatenco, dirigido por Otila Cuesta Grajales; el del Casco de Santo Tomás, por Rosa Elia Serra, y el de la Escuela de Turismo, por Luz María Pulido Salas. Cada uno tenía cerca de 25 bailarines, que actuaban continuamente en el Auditorio A de la Unidad Profesional de Zacatenco.

La Universidad Nacional Autónoma de México fue la casa de estudios que desplegó la labor más importante para la danza, a pesar de que no aceptó darles nivel profesional a los estudios dancísticos, como fue la propuesta de Gloria Contreras y otras anteriores. Además del apoyo dado a sus grupos artísticos, como el Taller Coreográfico de la Universidad, el Ballet Folklórico de la UNAM, el Ballet Vini Cubi, y a partir de 1979 Danza Libre Universitaria, la institución ganó peso dentro del campo dancístico al abrir más foros para la difusión y enseñanza de la danza y fundar su propio Departamento de

[1507] "Crean en el IPN un Taller de Danza Folklórica", en *Excélsior*, México, septiembre de 1977.
[1508] Arturo Ponce Pedraza en "Hay que conservar y difundir nuestra cultura autóctona", en *El Día*, México, 28 de noviembre de 1977.

Danza, encargado de la coordinación de esas labores. Por su parte, el sindicato universitario tenía su propio conjunto, el Grupo de Danza Regional del STUNAM, que daba funciones y apoyaba a otras organizaciones, como los disidentes del BFM que se convirtieron en el Ballet Folklórico Mexicano.

En diciembre de 1977 los funcionarios encargados del área cultural de la UNAM eran Jorge Fernández Varela, coordinador de Extensión Universitaria; Hugo Gutiérrez Vega, director general de Difusión Cultural, y Fernando Curiel, subdirector.[1509] A mediados de 1979 Gerardo Estrada se convirtió en el director de Difusión Cultural y Luis González Batani, en subdirector.

De 1977 a 1980 fueron varios los espacios que abrió la UNAM para la danza. Uno de ellos, el nuevo Museo del Chopo,[1510] donde actuaron grupos de varios géneros dancísticos, como en marzo de 1977, por medio del Departamento de Promoción y Difusión Cultural del Bachillerato del CCH, el grupo Danzas y Cantos de Grecia, dirigido por Esteban Cadena Chávez y surgido en la propia institución;[1511] o en abril de 1980, el Taller de Danza de la Casa de la Cultura de Puebla, dirigido por Cynthia Couttolenc.

Otro museo de la UNAM donde hubo actividades culturales fue el Museo Universitario de Ciencias y Artes, ubicado en Ciudad Universitaria, que como "lógica consecuencia del trabajo realizado durante las jornadas sabatinas", el 7 de mayo de 1977 abrió el Taller de Creatividad para niños de 6 a 11 y de 12 a 15 años. Se pretendía que en once sábados se desarrollara un plan de sensibilización del niño por medio de la literatura y el sonido, la expresión corporal, la danza y las artes plásticas, y más tarde, integrar todo ello en la expresión teatral.[1512] También en ese año se programaron espectáculos todos los sábados; entre los grupos que aparecieron más frecuentemente estuvo el de Elsy Contreras, maestra del Taller de Creatividad.[1513]

Otros foros de la UNAM eran el Centro Libre de Experimentación Teatral CLETA y La Casa del Lago; en ésta también se impartían talleres libres a niños, jóvenes y adultos,

---

[1509] Programa de mano de Forion Ensamble, Primera temporada, Teatro de Arquitectura, UNAM, México, 1 a 3 de diciembre de 1977.

[1510] Aunque las instalaciones de El Chopo existen desde 1903, cerró sus puertas en 1964 hasta que la UNAM lo restauró y lo convirtió en espacio de arte y cultura universitarios en 1975. Haydé Murakami, "El palacio de Santa María la Ribera. Un siglo sin oxidarse", en suplemento *Primera fila* de *Reforma*, México, 17 de enero de 2003, p. 24.

[1511] "Danzas y Cantos de Grecia", en *Excélsior*, México, 30 de marzo de 1977, p. 9-B.

[1512] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 9 de abril de 1977, p. 15.

[1513] "Espectáculo de danza", en *Excélsior*, México, 12 de junio de 1977, p. 22-B.

incluidos los de danza contemporánea, y fue el escenario de muchas funciones de este género.[1514]

En los auditorios y explanadas de las facultades también se presentaron grupos de danza; además de los profesionales que participaron en varias temporadas, actuaron otros, como el Grupo de Danza Prehispánica Ximalli, que por iniciativa de la socióloga María Anzures actuó en julio de 1978 en el Auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras. Bailaron danzas aztecas, religiosas y de Concheros Francisco Rodríguez, José Luis Cabezas, Juan González, Ricardo Medina, Joelle Guerín, Virginia Pérez, María Elena Rivera, Ana María González, Gustavo Ramírez, Alma Rosa Hidalgo, Eduardo Rivera, Mateo Rojas, Miguel Pérez, Fermín Carrillo, Seferino Juárez, Francisco Salcido, Enrique Reyes, Óscar Mora y Martín Chávez. La dirección, coreografía y vestuario eran de Moisés González Barrios.[1515]

Otro espacio que abrió la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM fue la ya referida Carpa Geodésica, en Insurgentes Sur 2135, donde se mantuvo programación de todas las artes, gracias también al apoyo del FONAPAS. La actividad que se daba en la Carpa era enorme; los sábados ofrecía hasta cuatro diferentes espectáculos, y los demás días, por lo menos dos, y estableció ciclos específicos dedicados a géneros musicales y dancísticos. Entre los grupos de esta última disciplina con mayor presencia en la Carpa a partir de 1978 estuvieron Danza Alternativa (los viernes), Margarita Gordon y su concierto de danza flamenca (los martes)[1516] y el Conjunto Folclórico Magisterial (los jueves), que semanalmente dieron funciones. Además de ellos, muchos otros participaron en las temporadas de la Carpa, como el Ballet del IPN en agosto de 1978 con su espectáculo *Fin de siglo*;[1517] la solista Griselle Lezama, quien actuó sola y dentro de los conciertos de jazz del grupo 3.1416 de Juan José Calatayud en noviembre de 1978, y la compañía de Danza

---

[1514] Cartelera de la UNAM Difusión Cultural, en *El Sol de México*, México, 27 de marzo de 1977, p. 6-E.
[1515] Programa de mano del Grupo de Danza Prehispánica Ximalli, Auditorio Justo Sierra, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 28 de julio de 1978.
[1516] Durante largas temporadas del espectáculo de Margarita Gordon participaron con ella el bailaor y cantaor Enrique Iglesias, el guitarrista José Treviño, selección literaria de Pilar Gómez Arce y poemas de García Lorca, Nicolás Guillén y Pilar Gómez Arce. En Programa de mano de Margarita. Concierto de danza flamenca, Carpa Geodésica, México, martes, 17 de octubre a 12 de diciembre de 1978.
[1517] Nota de pie de foto, en *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1978.

Contemporánea de la Universidad de Costa Rica, dirigida por Rogelio López, en septiembre de 1979.[1518]

La Carpa Geodésica conquistó a un público asiduo, el cual formó el grupo SPER, que el 28 de abril de 1979 otorgó premios a los espectáculos, para estimular y reconocer su trabajo. Los premiados del primer trimestre del año, que no habían sido objeto de reconocimiento anterior, recibieron el Premio Nan Redi a mejor bailarín (Carlos Cornejo), mejor bailarina (Margarita Gordon), de coreografía (Rodolfo Reyes) y mejor espectáculo (Danza Alternativa).[1519]

En los planteles de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) y las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP) de la UNAM también hubo funciones de danza, con grupos profesionales y no profesionales, representativos de la misma institución y externos. Además, en todos ellos existían talleres artísticos (incluida danza), como en el plantel 5 José Vasconcelos de la ENP, donde Bertha Hidalgo impartía clases y cuyos alumnos participaban en el Festival Anual de Actividades Estéticas coordinado por Enrique Ruelas, que se celebraba en ese plantel; talleres de danza española con Beatriz Amelio, quien dirigía al grupo titular de la END y presentó *Danzas y coros de España* en marzo de 1980 en el Teatro de Arquitectura;[1520] en el Taller Movimiento Espacio de la ENEP Acatlán, formado por su directora Carmen Castro en 1976; y en los talleres de danza folclórica de la misma escuela, que se iniciaron en 1979 y pronto formaron el Grupo de Danza Regional, dirigido por Leopoldo Luna Castro.

En 1978 la UNAM inauguró la Sala Nezahualcóyotl dentro de lo que sería su gran Centro Cultural Universitario; como parte de éste se creó el Espacio Escultórico (con obras de Mathias Goeritz, Hellen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Federico Silva y Sebastián), que se constituyó como un foro alternativo para las artes escénicas. La danza entró en él en abril y mayo de 1980, cuando el bailarín mexicano Hugo Romero presentó con éxito su espectáculo multidisciplinario *Entre la imagen y la palabra; el tiempo, el espacio y el silencio*.

La actividad de promoción dancística de la UNAM se oficializó y profesionalizó por medio del Departamento de Danza, dependiente de la Dirección General de Difusión

[1518] "Concierto de jazz en la Carpa Geodésica", en *Novedades*, México, 24 de noviembre de 1978.
[1519] "El público de la Carpa Geodésica premió las mejores puestas en escena", *op. cit*.
[1520] José Antonio Fernández C., "Hoy en México", en *Novedades*, México, 29 de marzo de 1980.

Cultural de la UNAM, creado en noviembre de 1979 por acuerdo de Gerardo Estrada y Jorge Fernández Varela. Según Alberto Dallal, en los renglones de promoción y "planificación de una nueva etapa de la enseñanza de la danza en México", la UNAM asumió su responsabilidad "tardíamente y en ausencia de un proyecto previo", lo que se "dejará sentir en las posteriores tareas del Departamento".[1521]

Su primera titular fue la bailarina, coreógrafa, promotora y pionera de programas de radio y televisión Colombia Moya. A la ceremonia en que tomó posesión asistieron Gloria Contreras, Angelina Géniz, Gustavo Estrella, Raquel Vázquez, Benjamín Juárez Echenique, Alejandro Montaño y Luis González Batani, entre otros.[1522]

Ese día se informó que la creación del Departamento de Danza obedecía al "gran auge que esta disciplina ha cobrado en los últimos tiempos no sólo en la Universidad sino en el panorama cultural del país, y a las necesidades surgidas en consecuencia, en el aspecto de una coordinación e incremento de la actividad en todos los campos de este arte". Por tal motivo, Colombia Moya explicó que impulsaría la organización de seminarios de danza, talleres experimentales y festivales estudiantiles, "se promoverán igualmente todos los estilos dancísticos, se buscará un amplio intercambio con otras instituciones y dependencias y en general el número de funciones de danza aumentará, a través de un plan de trabajo muy intenso; también se ofrecerá a los estudiantes el conocimiento teórico e histórico de la danza, sus niveles y procesos, el espectáculo y la posibilidad de experimentarla al nivel requerido, según su deseo y capacidad".[1523]

Para cumplir con esos objetivos, Colombia Moya organizó numerosas actividades académicas y de difusión, como la exhibición de películas de danza en el Teatro de Arquitectura (en febrero de 1980, con obras de Alvin Ailey y Roland Petit);[1524] la conferencia sobre historia de la danza que dictó Waldeen en el Palacio de Minería en marzo de 1980, ilustrada por Athenea Baker;[1525] el ciclo de conferencias "Danza", los viernes en la Librería Universitaria, y en el que en abril de 1980 participaron Arnold Belkin con el tema "El escenario y la danza", Luis Bruno Ruiz con "Realidad y poética de la danza" y

---

1521 Alberto Dallal, *La danza en México*, *op. cit*., p. 204.

1522 "Crean el Departamento de Danza de la UNAM, dirigido por Colombia Moya", en *Excélsior*, México, noviembre de 1979.

1523 "Apoyo a la danza a través de la UNAM", en *Novedades Diario de la Tarde*, México, 23 de noviembre de 1979, p. 6.

1524 José Antonio Fernández C, "Hoy en México", en *Novedades*, México, 28 de febrero de 1980.

1525 Luis Bruno Ruiz, "La maestra Waldeen habló sobre la danza en el mundo", *op. cit*.

Armando Zayas con "La música y la danza",[1526] y el importante programa editorial que impulsó, entre muchas otras actividades.

Moya fortaleció la programación del Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura, en donde en abril de 1980 actuó el grupo Integración de la Universidad de Guadalajara con *Estaciones*, *Conflicto* y *Temas de concierto* de su director Onésimo González, y *Eco y agua* de Sonia González;[1527] en junio actuó la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana con *Poema* de Takako Asakawa, *Magueyes* de Phyllis Gutelius, *Acto de amor* de Guillermina Bravo y *Excentrique* y *Fausto* de su directora Rossana Filomarino;[1528] y en julio la CND presentó *Las sílfides*, *El Corsario*, *Aguffa* y *Catulli Carmina*, entre muchos otros grupos y solistas.

En 1980 se festejaba el cincuentenario de la autonomía de la UNAM y precisamente ese año se atentó contra los murales que los pintores Héctor Cruz, Adolfo Mexiac y Adrián Villagómez creaban en la ex Academia de San Carlos. Con ese motivo, el Salón de la Plástica Mexicana, dos instituciones dancísticas que habían sufrido "atentados artísticos" (la ADM y la Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo) y otras organizaciones se manifestaron contra los hechos. Por la ADM, Alma Mino subrayó la necesidad de que hubiera cambios para que "los artistas podamos trabajar, sin temor de que nuestra obra sea suspendida o destruida" violando sus garantías individuales; se solidarizó con los muralistas porque comprendía "el coraje e impotencia del artista, al no poder hacer otra cosa que protestar y denunciar los hechos que coartan su libertad de expresión", y exigió al rector una explicación pública sobre el atentado. Por su parte, Flores Canelo protestó contra los hechos, dijo que lesionaban "los procedimientos democráticos de la política nacional" y que eran un acto que atañía a todos los artistas y ciudadanos, por lo que se solidarizaba con los pintores afectados.[1529]

Al mismo tiempo que se sufrían esos atentados contra el derecho a la expresión artística, se abrieron nuevos espacios para que ésta se manifestara, gracias a la inauguración de la Sala Miguel Covarrubias del majestuoso Centro Cultural Universitario, lo que motivó

[1526] "Charla sobre la realidad y poética de la danza", en *Excélsior*, México, 17 de abril de 1980.
[1527] Luis Bruno Ruiz, "El grupo de Onésimo González tuvo éxito", en *Excélsior*, México, 2 de mayo de 1980.
[1528] "Se presentó la Compañía de Danza Contemporánea en la UNAM", en *Novedades*, México, 3 de junio de 1980, p. 22.
[1529] Eduardo Camacho S., "Piden la Academia de la Danza y el grupo de Flores Canelo, medidas para impedir atentados artísticos", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1980.

el aplauso de muchos al rector Guillermo Soberón por "el amplio apoyo que ha dado no sólo al nivel académico de la UNAM, sino al arte en general".[1530] La nueva Sala abrió sus puertas en diciembre con una función del Taller Coreográfico, que ante el rector estrenó *Cuarteto en sol* y *Sensemayá* de Gloria Contreras, y *Calaucán* de Patricio Bunster. La propia Contreras consideró al nuevo teatro "una inmensa aportación a la danza mexicana de parte del doctor Soberón" y el resultado del esfuerzo de generaciones anteriores para elevar las condiciones de trabajo en la danza, lo que disfrutarían los jóvenes sin sufrir las carencias del pasado.[1531] Para Manuel Blanco, su inauguración era motivo de festejo, pues no sólo albergaría a la "compañía oficial" de la UNAM, sino que sería de "gran utilidad" para todas las compañías dancísticas. La Sala albergaba 700 butacas, "como deben ser los teatros para la danza de cámara"; en la función inaugural el público la había colmado, lo que mostraba "hasta qué punto la danza en México ha dejado de ser inquietud, gusto y preocupación para unos cuantos".[1532]

A partir de ese momento, la Sala Covarrubias se convirtió en foro obligado para todos los agentes e instituciones del campo dancístico; hasta la actualidad es el segundo (además del Teatro de la Danza) cuya programación está (casi) exclusivamente dedicada a la danza, y junto con el Departamento de Danza de la UNAM ha fortalecido la influencia de esta universidad sobre la danza escénica mexicana.

---

[1530] Luis Bruno Ruiz, "Se clausuró la 22 temporada del Taller Coreográfico de la UNAM", en *Excélsior*, México, 21 de agosto de 1980.
[1531] Gloria Contreras en Luis Bruno Ruiz, "Gloria Contreras considera digno templo de la danza al Miguel Covarrubias", en *Excélsior*, México, 24 de diciembre de 1980, pp. 1-B y 3-B.
[1532] Manuel Blanco, "Recuento 1980. Madurez en la danza mexicana (última de 2 partes)", *op. cit.*

# XVI. Escuelas de danza

## 1. Academia de la Danza Mexicana o historia de una resistencia

A principios de 1977, como venía sucediendo desde tiempo atrás, Josefina Lavalle se vio obligada a defender a la Academia de la Danza Mexicana (ADM) no sólo de las duras críticas que Eva Ruth Videgaray había dirigido a la escuela y su directora (en su ponencia "La problemática de la danza en México",[1533] comentada en las primeras páginas de este capítulo), sino por el contexto de lucha interna que se vivía en la institución debido a las diferencias en torno de su proyecto académico-artístico. Dos eran los grupos que se enfrentaban: el encabezado por los maestros de danza clásica, que con el apoyo de la Dirección de Danza del INBA proponía crear la carrera de bailarín de danza clásica, y el que impulsaban la propia Lavalle y demás maestros, que pretendía sostener la carrera de bailarín integral y la vocación original de la escuela (en la línea de la danza moderna-contemporánea).

Después de la ponencia citada, en el periódico *Excélsior*, en el cual se habían difundido las opiniones de Videgaray, se publicó una carta firmada por Salvador Carrillo Paniagua. Reconocía que la danza mexicana vivía una compleja problemática, pero mencionaba que ésta no se solucionaría con estudios que recurrieran al "ataque irónico, desprovisto de un análisis a fondo de todos los problemas". Defendía a la "excelente maestra, gran coreógrafa con reconocimientos internacionales" Josefina Lavalle y exigía a Videgaray que enumerara los supuestos quince cargos que desempeñaba; puntualizaba que no sólo Lavalle, sino el Consejo Técnico Pedagógico de la ADM, había "luchado por sexenios" para mejorar la calidad del cuerpo docente y alumnos de la escuela. Aclaraba que el bachillerato de arte que se impartía tenía validez para cursar estudios en cualquier institución de educación superior, y aunque aceptaba que tenía deficiencias, señalaba que el nacimiento de dicho bachillerato fue posible luego de una lucha de quince años por obtener reconocimiento oficial.

Precisaba que no eran 200 sino 700 los alumnos de la ADM, y que ocho mil maestros normalistas habían acudido a tomar los cursos de verano que se impartían anualmente; negaba que los alumnos tuvieran una alimentación deficiente y culpaba a las autoridades de las carencias en el equipamiento de la cocina de la escuela y rechazaba el

[1533] Angelina Camargo, "La problemática de la danza en México", *op. cit*.

término "antro", que le parecía ofensivo para una institución educativa. Sobre el hecho de que la CND fuera dirigida por un ingeniero de minas, reviró a Videgaray la pregunta "¿cuándo los puestos públicos y políticos se dan por capacidad y no por componendas?".[1534]

Miguel Guardia, por su parte, escribió que era excesivo y un "chisme" decir que Lavalle tuviera quince puestos, pero estaba de acuerdo en que las escuelas de danza no daban la importancia requerida a la formación de bailarines, no tenían calidad, no utilizaban eficientemente sus recursos, no daban resultados óptimos, no eran semilleros de bailarines y ningún egresado de la ADM tenía nivel de primer bailarín.[1535]

En respuesta, aunque sin mencionar las críticas, Patricia Cardona publicó una larga entrevista con Josefina Lavalle. Con motivo del trigésimo aniversario de la ADM, su directora hizo precisiones sobre la escolaridad, planes de estudio, profesionalización de los maestros, unificación de técnicas dancísticas y vocación de la escuela. Sobre el primer punto Lavalle declaró que cuando se integró la secundaria a la ADM, se le incorporó al área técnica de la SEP, de la que ya se había logrado liberar, y el bachillerato de arte efectivamente permitía continuar estudios de licenciatura. Cuando fue nombrada directora, en 1959, había entre ochenta y cien alumnos inscritos, y a partir de ese año, el número creció a quinientos y seiscientos, de quienes hubo egresados que formaron "generaciones preciosas", algunos de los cuales en esos momentos eran maestros de la ADM y primeros bailarines del BFM.

La coreógrafa mencionó que una de las medidas que había promovido desde su llegada a la dirección fue la enseñanza de la técnica clásica (que consideraba básica para la formación de bailarines) en los primeros cuatro años de carrera, luego de los cuales se iniciaba la impartición de técnica de danza contemporánea. Durante la reforma educativa se habían establecido las carreras de bailarín de concierto y de danza mexicana, pero gradualmente los maestros de ballet habían ido ganando terreno y "cuando nos dimos cuenta ya estaba muy avanzado el predominio del clásico". Por ello, en esos momentos "nuestra lucha, que aún continúa, es volverle a dar a la ADM su sentido original, o sea, el de una institución de danza moderna".

---

[1534] Salvador Carrillo Paniagua, "Precisiones sobre la problemática de la danza", *op. cit.*
[1535] Miguel Guardia, "Circo, maroma y teatro. Los malos pasos", *op. cit.*

Sobre las técnicas, Lavalle se refirió a la escuela cubana y la técnica Graham; consideraba que daban unidad a la enseñanza de los géneros clásico y contemporáneo, y los maestros se capacitaban en ellas.[1536]

En una entrevista más se señalaron otros problemas de la ADM; esta vez, fue su ex directora Nieves Paniagua quien habló sobre los obstáculos que encontró en esa escuela en 1969 y la forma en que había salido de la institución tres años después. Fuera del INBA y desde 1974, Paniagua y Roberto Vallejo habían iniciado un importante trabajo de educación y difusión dancística en la DGETI de la SEP, luego de haber intentado introducir su sistema de trabajo en la ADM. Esto no fue posible, decía Paniagua, debido a la falta de apoyo a su "intento de cambio", pues a la institución le resultaba más fácil "continuar con el tipo de administración que se ha tenido muchos años". Sostuvo que en la ADM no logró formar un equipo de trabajo ni obtener presupuesto ni apoyo para conseguir su objetivo; el primer problema que Paniagua había vivido como directora de esa escuela fue la resistencia de los maestros a cambiar los planes de estudio y sistemas de trabajo, pues "no se pensó en lograr un mejor funcionamiento de la institución, sino en criticar y destruir". El segundo problema que mencionó fue "el maltrato hacia los alumnos" por los maestros, quienes "se sentían con todo el derecho de golpear al alumno con el bastón" o hacerlos esperar mientras ellos "se ponían a leer el periódico, fumar o tomar café". Paniagua se preguntaba "¿qué formación pueden dar estas personas? En fin, yo no los culpo a ellos, sino a quienes los pusieron allí". El resultado de esa realidad, decía Paniagua, era que "los nuevos valores se apagan" por los obstáculos que debían enfrentar y preferían "huir" del país, para encontrar apoyo y reconocimiento a su esfuerzo en el extranjero.

Para ella, la población estudiantil era "dúctil", en la medida en que "los adultos no los hemos enfermado mentalmente, cuando les hablamos con franqueza y les exponemos cuál va a ser el futuro que les espera y así no tendremos detrás de nosotros recriminaciones de ninguna especie".

Explicó que dejó la dirección de la ADM porque Lavalle debía ser reinstalada, y se retiró sin objeciones "porque siempre he estado consciente de que todos, en cualquier cargo, somos transitorios". A pesar de que Paniagua se había mostrado "muy respetuosa"

[1536] Josefina Lavalle en Patricia Cardona, "Cumple 30 años la Academia de la Danza", *op. cit*.

con la escuela y sus integrantes, se quejaba de que éstos se hubieran referido a ella "en forma que creo no merecer".[1537]

Mientras se sucedían estas declaraciones y enfrentamientos, Clover Roope continuó con su trabajo de capacitación en metodología Graham para las maestras de la especialidad de danza contemporánea, quienes dieron una demostración pública en marzo de 1977. Uno de los maestros de la ADM que apoyaba el proyecto original de ésta, Guillermo Noriega, habló sobre la labor que realizaba Roope y declaró que sus enseñanzas tenían la misma importancia que las de la escuela cubana (que también seguían impartiéndose), pues eran "determinantes para instaurar el profesionalismo en los futuros bailarines". El compositor explicó que la danza clásica había relegado a la contemporánea dentro de la ADM, alejándose de "la idea original de la institución", y que al darles a ambas especialidades el mismo peso dentro del proyecto del bailarín integral "la Academia no tomó partido en esa absurda división entre los dos géneros artísticos".[1538]

A pocos días de la carta pública que apareció en los diarios de la ciudad firmada por Expansión 7, donde dio a conocer su desaparición como grupo y culpó de ello a Salvador Vázquez Araujo, el 24 de junio de 1977 otra queja señaló al funcionario como responsable de una desaparición más. Ahora era la Compañía de Danza Contemporánea Mexicana, formada en los últimos meses del sexenio del presidente Echeverría dentro de la ADM.

Los integrantes de ese grupo acudieron a la redacción de *Excélsior*, y el periodista Eduardo Camacho (defensor de varias causas de bailarines) escribió sobre la acusación por negligencia que le hacían a Vázquez Araujo. Eran Rosa Reyna, Evelia Beristáin y Rosalío Ortega, integrantes del Consejo Directivo de la compañía, y los bailarines Aurora Agüeria, Sara Salazar, Wendy Martínez, Adelaida Aburto, Cecilia Appleton, Laura Chávez, Martha Chirinos, Patricia Ladrón, Guillermina Sánchez, Audrey de la Rosa, Raúl Aguilar, Héctor Herrera, Javier Romero, Yolanda Ruiz, Beatriz Uribe, Isaura Estañol, Rodrigo Palomino, David Butrón y Fernando Cienfuegos.

Éstos explicaron que la compañía se había creado en mayo de 1976 para cubrir el vacío dejado desde 1963 por el Ballet de Bellas Artes (BBA), de "línea mexicana

---

[1537] Nieves Paniagua en Angelina Camargo, "Mejora el panorama de la danza en México con alumnos de 62 escuelas tecnológicas", *op. cit*.
[1538] Guillermo Noriega en Patricia Cardona, "Absurda división entre la danza clásica y la contemporánea: Noriega", en *El Día*, México, 18 de marzo de 1977, p. 22.

contemporánea, digna y representativa de la sensibilidad de nuestro pueblo". Luego de dos meses de ensayos habían tenido "una exitosa presentación en el PBA", pero en 1977 se les suspendió el pago de sueldos, y al entrevistarse con Vázquez Araujo éste les ofreció "tratar el problema con las autoridades correspondientes". Sin embargo, hasta ese momento el funcionario continuaba con sus "evasivas y engaños", por lo que se veían obligados a recurrir a Juan José Bremer y Fernando Lozano, "para que se sirvan atender de inmediato el crítico problema por el que atraviesa nuestra agrupación y que afecta directamente a la cultura nacional". Eran los mismos argumentos que los integrantes del BBA habían utilizado en 1963 para defender su posición, luego de que el INBA dispuso su desaparición; también tres de los quejosos eran los mismos: Rosa Reyna, Rosalío Ortega y Aurora Agüeria.

Así como Expansión 7 acusó a Vázquez Araujo, los integrantes de la Compañía Contemporánea sostuvieron que su labor fue "truncada" por el funcionario, quien "al no aportar ninguna ayuda moral ni económica a la compañía, la conduce a su desintegración ante la urgencia que tienen los artistas de subsistir". Como Expansión 7 y después Raúl Flores Canelo, declararon que el funcionario no estaba interesado en la danza contemporánea (en este caso, de "características propias y acordes con el momento actual") y "exalta únicamente a la danza clásica tradicional, pero debe recordar que un artista jamás debe desvincularse de su tiempo ni del medio social en que se desarrolla para expresar con libertad sus sentimientos, ya que toda manifestación de arte es el medio más efectivo de comunicación para abarcar todos los estratos humanos y no solamente al sector elitista". (Estas acusaciones a Vázquez Araujo pasaban por alto el importante apoyo que brindaba al BNM, por ejemplo, o al Ballet Teatro del Espacio).

También como Expansión 7 y Flores Canelo, afirmaron que Vázquez Araujo desconocía el campo artístico (aunque no le reprocharon, por el momento, que fuera ingeniero de minas) y que carecía del "amplio criterio" requerido para ocupar un cargo de "tanta importancia para la vida cultural del país". Lo hicieron responsable, ante el titular de la SEP Porfirio Muñoz Ledo, de su futura desintegración, lo que efectivamente sucedió.[1539]

La responsabilidad no sólo recaía en Vázquez Araujo, sino también en Lozano. Según la bailarina Sara Salazar, en junio los integrantes de la compañía se habían reunido

[1539] Eduardo Camacho, "De su posible desintegración. La Compañía de Danza Contemporánea Mexicana acusa a Salvador Vázquez Araujo, del INBA", en *Excélsior*, México, 24 de junio de 1977, secc. Cultural.

con ambos funcionarios, y éstos explicaron que el problema radicaba en el presupuesto del INBA. Lozano se había mostrado preocupado por la interrupción del trabajo de la compañía y prometió que en esa semana serían cubiertos los sueldos atrasados de los integrantes. Sin embargo, no se cumplieron los plazos marcados por el subdirector, y los bailarines solicitaron una cita con Bremer, que aún no se concretaba.

Evelia Beristán aclaró que la Compañía Contemporánea no pretendía convertir sus denuncias en "conflictos personales", pues a sus integrantes sólo los impulsaba "una actitud profesional" y el interés de defender "la danza auténticamente mexicana". Explicó que la suspensión de sueldos desde enero de ese año había impedido que la compañía trabajara, por lo que de hecho ésta se había disuelto.[1540] Nunca se recuperó.

Para concluir el año escolar 1976-1977 la ADM tuvo presentaciones de sus grupos de alumnos; en la prensa se afirmó que lo más "provechoso" de ese ciclo habían sido los cursos de metodología para maestros de Clover Roope, las clases de danza de Georgina Román y Alma Mino y las de coreografía de Bodil Genkel y Josefina Lavalle.[1541]

Con las vacaciones de verano se agudizaron los conflictos internos de la ADM. El 9 de agosto de 1977 estudiantes del área de danza folclórica, o probablemente de los cursos de verano, se manifestaron a las afueras del PBA con carteles y pancartas, bailando ante los atónitos transeúntes. Exigían que "la educación artística debe llegar a quien la paga con sus impuestos" y acusaban a Vázquez Araujo de haber sustituido "en forma arbitraria" a la subdirectora de la Academia (Carmen Muñoz; nombró a María Cristina Abad en su lugar), lo que expresaba la "sorda pugna" entre la escuela y la Dirección de Danza del INBA, así como "el principio de un desmantelamiento del equipo de trabajo del plantel", porque se había opuesto a "una orientación estética que contradice los objetivos" de la ADM.[1542]

A los dos días se publicó en los periódicos un violento "yo acuso" de los maestros del área de danza clásica a las autoridades de la escuela. Era la expresión más crítica de las diferencias sobre el proyecto de la escuela de formar bailarines de concierto, pugnando por una especialización en cada rama, y era la respuesta a unas declaraciones que Josefina

---

[1540] Mónica Gómez, "Evelia Beristáin, en defensa de la danza original mexicana", en *El Sol de México*, México, 3 de julio de 1977.
[1541] "Josefina Lavalle y su escuela de danza", en *Excélsior*, México, 31 de julio de 1977, p. 12-B.
[1542] "En el INBA. Pugna entre el personal de la Academia de Danza y su director", en *Ovaciones*, México, 10 de agosto de 1977.

Lavalle había hecho el día 3, de que tenía el apoyo del "pleno" de alumnos y maestros de la ADM.

Los maestros de ballet hablaban de una "contumaz ineficacia" de la ADM en el escrito, que dirigían a la SEP. Protestaban por esas declaraciones y decían que estando de vacaciones, el "pleno" de la comunidad sólo podían ser quienes asistían a los cursos de verano de danza folclórica.

Los firmantes decían ser maestros integrantes del Colegio de Clásico de la ADM, que en ocasiones anteriores habían hablado con autoridades del INBA para negarse a "continuar colaborando con el fraude que Josefina Lavalle y el grupo de maestros que la apoya" sostenían, pues era imposible que de la carrera de bailarín de concierto egresaran "alumnos altamente preparados como ejecutantes de danza clásica".

Los maestros de ballet decían haber entregado con anterioridad "documentos escritos y grabados" para sustentar sus acusaciones contra la Academia, los programas de estudio, la "ineptitud" del Consejo Técnico Pedagógico y la "incapacidad técnica" de los maestros de danza contemporánea, además del "increíble fraude administrativo que existe en la ADM y es fácilmente comprobable".

Proponían crear las carreras de ejecutante de ballet clásico y ejecutante de danza contemporánea, además de conservar las dos ya existentes (bailarín de concierto y de danza mexicana); analizar los programas de estudio y determinar las materias fundamentales y las complementarias; reestructurar el Consejo Técnico Pedagógico según materias, y revisar el reglamento interno. Sostenían que luego de haber hecho estas propuestas, las autoridades de la ADM habían desprestigiado al Colegio de Clásico y a la Dirección de Danza del INBA (cuyo titular estaba de acuerdo con sus planteamientos), además de manipular a alumnos, maestros y padres de familia en su contra.

Los clásicos defendían a Vázquez Araujo, porque "a pesar de no saber nada de danza en lo que a técnica se refiere, ha logrado en sólo dos años lo que la señora Lavalle no ha hecho en veinte" como directora (número inexacto, pues Lavalle había sido nombrada directora en 1959 y se le había obligado a dejar el puesto tres años). Asimismo, afirmaban que luego de un mes de haber recurrido al INBA (a su dirección general), éste no había respondido "ni a favor ni en contra"; atacaban a la otra escuela profesional de danza del Instituto, predecían el futuro de la ADM y proponían la creación de "nuevos organismos":

Si el INBA está dispuesto a continuar solapando este engaño a padres y alumnos, así como este fraude a la cultura del país; si sus directivos no pueden tomar una resolución que sirva para impedir que la ADM llegue a ser un segundo tomo de la Escuela Nacional de Danza (END) donde se expiden títulos de la SEP a personas incapacitadas; si nuestras proposiciones y denuncias no son escuchadas y estudiadas y no pueden efectuarse cambios radicales para lograr resultados positivos en esta administración, quiere decir que no importa cuánto elevemos nuestro nivel como maestros, qué tanto entusiasmo, amor y energía pongamos en nuestro trabajo, ni qué tanto presupuesto se destine para estos fines, los resultados, dentro de cinco años, serán tan fraudulentos y decepcionantes como lo han sido hasta ahora, y por lo tanto, no estamos dispuestos a ser cómplices de esta corrupción y nos pronunciaremos por nuevos organismos que sí cumplan con la difícil tarea de encauzar la política artística cultural del país.[1543]

El Colegio de Danza Clásica agudizó el ataque y en otra carta pública dirigida al presidente López Portillo, a Muñoz Ledo y a la opinión pública pidió la destitución de Josefina Lavalle, "ante el caos que se ha venido perpetrando durante los veinte años en que ha ocupado dicho cargo", expresado en un "fraude académico, artístico y administrativo". Pedían una audiencia con López Portillo y hacían fuertes acusaciones a la dirección general del INBA, aunque sin mencionarla, que a sólo dos semanas de que se iniciara el nuevo curso escolar, no había dado ninguna respuesta. Por ello se preguntaban

¿Quién apoya a la señora Lavalle? ¿Por qué no han sido consideradas de una manera efectiva nuestras denuncias? ¿Se pronunciarán las autoridades por una decisión salomónica? ¿Es que se trata de infiltraciones ajenas a los intereses de la actual administración? [refiriéndose a Luis Echeverría, quien había apoyado a Lavalle durante su sexenio, y al hecho de que Bremer había pertenecido al equipo más cercano del ex presidente]. ¿No bastan veinte años de ineficiencia demostrada? ¿Serán éstas las bases en que se apoyará la SEP para delinear los programas de educación artística para la educación elemental, media y superior, así como la educación extraescolar? ¿En qué medida puede contribuir la ADM siendo el único centro oficial formativo de profesionales de la danza, si en ello sólo imperan la política sucia y los intereses personales?

[1543] "Violento „yo acuso" a la Academia de la Danza", en *Cine Mundial*, año XXIV, núm. 8,824, México, 11 de agosto de 1977, p. 4, y "Maestros de danza culpan a Josefina Lavalle de una serie de anomalías administrativas", en *Excélsior*, México, 12 de agosto de 1977.

Además señalaban a Lavalle y su "mala dirección técnica, administrativa, pedagógica y artística" como responsable de amenazar el Convenio Internacional México-Cuba, que "tantos beneficios ha aportado en estos últimos años".[1544]

Esas constantes acusaciones que se hacían a "la actual administración" sugerían que Lavalle mantenía el apoyo que había recibido en el régimen anterior, al igual que Bremer, y que ése era el origen del apoyo institucional del que gozaba. Por su parte, las políticas culturales y educativas dictadas desde la Subdirección General de Música y Danza del INBA, con Lozano, y de la Dirección de Danza, con Vázquez Araujo, eran favorables a los clásicos, pues efectivamente había un reconocimiento a la danza clásica en detrimento de la contemporánea, y ambas instancias consideraban que los resultados de la ADM no eran lo suficientemente satisfactorios como para mantener su proyecto académico.

Aunque el grupo de Lavalle contaba con el apoyo de Bremer, nadie, ni maestros ni funcionario, tuvo la fuerza para vencer las decisiones tomadas en "el otro INBA", encabezado por Lozano y Vázquez Araujo (y apoyados por Carmen Romano), pero sí de resistir. Así, en la ADM, además de las fracciones de la escuela, se expresó la lucha de dos grupos políticos representantes de los regímenes de Echeverría y López Portillo, que se enfrentaron en una lucha por el poder pero también por sus diferentes concepciones sobre el arte (y la danza) que debía producirse y apoyarse desde las esferas oficiales.

Como lo habían adelantado los maestros de ballet, éstos no sólo decidieron "pronunciarse" a favor de "nuevos organismos que sí cumplan con la difícil tarea de encauzar la política artística cultural del país", sino que en septiembre de 1977 constituyeron con apoyo de las autoridades una nueva institución, la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, separándose de la ADM.

En noviembre la Academia inició la organización de "los contenidos programáticos ya existentes, de la tira de materias de las dos carreras que se imparten, en programas por objetivos".[1545] En marzo de 1978 algunos de los maestros encargados de esa labor asistieron al curso sobre Evaluación y diseño curricular para la educación artística,

[1544] "Profesores de la Academia de la Danza Mexicana solicitan una audiencia al presidente López Portillo", en *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1977, p. 2.
[1545] Oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, dirigido a Rosa Reyna, con copia para Salvador Vázquez Araujo, director del Departamento de Danza del INBA, y a María Cristina Abad, subdirectora de la ADM, México, 15 de noviembre de 1977. En ese oficio Lavalle informa a Reyna que fue comisionada para esa labor, "dada la experiencia que tuvo usted durante el periodo en que colaboró en la Comisión Programadora".

organizado por la Coordinación General de Educación Artística del INBA,[1546] instancia que sí controlaba Bremer. La ADM trabajaba en los nuevos planes de estudio que debían quedar concluidos al finalizar el ciclo escolar 1977-1978, y supuestamente en ese momento tenía cerca de cien alumnos, según datos proporcionados por Vázquez Araujo.[1547] Lavalle colaboraba muy activamente con la Coordinación mencionada, pues era su asesora en el área de danza, gracias a lo cual participó en la primera y segunda reestructuraciones del plan CEDART, como encargada de elaborar el plan de estudios del área de danza y el programa de todas las materias técnicas y teóricas, así como de los talleres de danza. Además, participó en la sistematización de los Talleres Libres de las Casas de la Cultura del INBA, uno de los proyectos más importantes que impulsó Bremer.[1548]

También la labor de Bodil Genkel en la ADM continuó; en abril de 1978 la revista que editaba la Dirección de Literatura del INBA, *La Semana de Bellas Artes*, publicó una entrevista con la maestra, quien se reivindicó como la pionera de los talleres de coreografía de la ADM, los cuales se habían integrado a los planes de estudio después de "una larga lucha" (mencionada en el capítulo anterior). El fin que perseguían dichos talleres era formar coreógrafos "dándoles los elementos básicos que les permitan desarrollar su creatividad", y apoyar a los bailarines. Sus alumnos, afirmó Genkel, eran capaces de responder a cualquier coreógrafo que les solicitara "desarrollar movimientos", método de trabajo que entonces era común; consistía en que, si bien el coreógrafo dirigía, dejaba a los intérpretes en libertad para participar creativamente y montar una obra colectiva.

La enseñanza de la coreografía en los talleres de la ADM tenía varias etapas: la primera era de introducción, donde se efectuaba un análisis "de carácter científico" de los elementos básicos del movimiento (motivación, diseño, ritmo y dinámica); en la segunda se estudiaban las formas preclásicas, para dar al alumno un conocimiento de la historia de la danza y de la relación entre danza y música; la tercera era la estructuración de los elementos básicos del movimiento, en la que aquél debía componer a partir de un diseño determinado, y la cuarta se dedicaba a los movimientos artísticos del siglo XX, situando la

[1546] Oficio de Josefina Lavalle, directora de la ADM, dirigido a Rosa Reyna, México, 6 de marzo de 1978. El curso se impartió del 6 al 17 de marzo de 1978.
[1547] Esmeralda Loyden, "Apoyará el INBA el desarrollo continuo de la danza contemporánea", *op. cit.*
[1548] Currículum de Josefina Lavalle, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

danza en relación con las demás artes, lo que acercaba al futuro coreógrafo a "todos los estilos, todos los problemas que se plantearon a los creadores de su tiempo".

Los alumnos de los talleres de Genkel tenían entre 17 y 20 años, estaban "mejor preparados que en muchas partes del mundo" y ya tenían una formación técnica en danza clásica y contemporánea, por lo que habían alcanzado el dominio de su cuerpo, "indispensable para empezar el estudio de la coreografía" (entre ellos estaban Sara Salazar, Leticia Pliego y Eva Pardavé en esos momentos).

Según Genkel, la ADM tenía interés en formar dos compañías, una de clásico y otra de contemporáneo, para que los egresados pudieran decidir por cualquiera de las dos; sin embargo, consideraba que lo mejor sería una sola compañía que tuviera ambas especialidades y los integrantes pudieran trabajarlas en forma simultánea.

A la pregunta de si la CND significaba una atracción para los alumnos, Genkel respondió que "por suerte" habían "superado en cierta forma ese peligro"; aceptó que existía esa atracción pero afirmó que era "discutible el querer que México compita en danza clásica con países que tienen grandes tradiciones en ese estilo. Siento que esto no corresponde a México". En el país, dijo, se subestimaba la danza existente y a los jóvenes coreógrafos, y se preferían las enseñanzas provenientes del exterior y a los creadores reconocidos.

Para el programa que anualmente presentaban sus talleres, Genkel estaba preparando una nueva obra con coreografía colectiva, como eran las de su interés, pues "creo que la creatividad de varias personas es mayor que la de uno solo". Su nombre sería *Subir o no subir*, y utilizaría una escalera como escenografía y sonidos de elevadores, motores, aviones y pájaros.

Sobre la crítica constante a la danza contemporánea por ser "oscura, alejada de los sentimientos del público", Genkel opinó que era necesaria una forma de teatro diferente, que realizara "algo mucho más concreto, quizá más directo, pero sin caer en la trivialidad, sin rebajarse para conquistar al público". Para ello se requería un grupo de ocho personas con formación en danza, pantomima y actuación, y con un programa "que no sea tan abstracto como es (o parece ser, a veces) la danza moderna". Sin embargo, era

indispensable el apoyo económico para llevar a cabo el proyecto, pues ella se negaba a "aprovechar el trabajo de un grupo de artistas sin poder ofrecerles nada a cambio".[1549]

El trabajo efectivamente se concretó; en julio de 1978 se presentó el Taller Coreográfico de la ADM, dirigido por Bodil Genkel, en el Teatro del BFM, con diez alumnas que concluían sus estudios de la carrera de bailarín de concierto. Las obras fueron *Orígenes*, *En espera*, *Y nos vemos* (c. colectiva, m. Salvador Agüero las tres), *Chispazos* de la alumna Cecilia Appleton (m. Walter Carlos) y *Puntadas* (c. colectiva de Genkel y bailarinas).[1550]

En junio de 1978 la ADM lanzó su convocatoria al examen de admisión para el ciclo 1978-1979 en las carreras de bailarín de concierto y ejecutante de danza mexicana, así como para los propedéuticos de ambas;[1551] sin embargo, en octubre volvió a estallar el conflicto con la Dirección de Danza. Eduardo Camacho publicó las quejas y denuncias de 43 de los 65 maestros de la ADM contra Vázquez Araujo; sostenían que desde agosto (otra vez en vacaciones de verano) el funcionario había efectuado cambios y "reformas sindicales, apoyándose sólo con las palancas políticas con las que cuenta".[1552]

Ante los cambios y la falta de claridad en los planteamientos de la Dirección de Danza, según Alma Mino (secretaria general de la delegación sindical de la ADM), los maestros de la Academia tenían "muchas dudas y mucho miedo de perder el trabajo", por lo que varios de ellos "se fueron a lo seguro y se quedaron; incluso se argumentaba pelear desde adentro", pero los 43 maestros (la mayoría de la planta docente) se separaron de la institución y acudieron al SNTE. Ahí escucharon sus planteamientos y les indicaron que era "un problema político, que ha repercutido en lo académico y al repercutir en lo académico de manera tan tajante, está repercutiendo en lo laboral", renglón en que el sindicato podía intervenir.[1553]

De tal manera, los denunciantes estaban apoyados por la Sección X del SNTE, "en la que están los maestros de la ADM en forma de lista de raya"; sin embargo, aclararon que

---

[1549] Bodil Genkel en Michel Marcland, "El artista tiene la obligación de crear, Bodil Genkel", en *La Semana de Bellas Artes* núm. 21, Dirección de Literatura, INBA, México, 26 de abril de 1978, pp. 10-11.

[1550] Luis Bruno Ruiz, "Bailarán los ballets *Orígenes* y *Y nos vemos*", *op.cit*.

[1551] Convocatoria de la ADM, en *El Heraldo de México*, México, 25 de junio de 1978.

[1552] Eduardo Camacho, "Maestros de la ADM acusan a Vázquez Araujo de burócrata sin antecedentes artísticos y pedagógicos", en *Excélsior*, México, 23 de octubre de 1978, p. 10-C.

[1553] Alma Mino en Alejandra Ferreiro, "Repercusiones del currículum oculto en el plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana", tesis de la maestría en Educación e Investigación Artísticas, INBA, México, 1996, p. 72.

su lucha no era laboral, sino "contra la ineptitud mostrada por Vázquez Araujo a lo largo de su gestión como director de Danza del INBA, y por su despotismo hacia los trabajadores y maestros". Acusaban al funcionario de "burócrata sin antecedentes artísticos y pedagógicos, sin experiencia como director de escuela".

Al iniciar el ciclo escolar 1978-1979 se habían encontrado con los cambios que el funcionario había implantado actuando "en contra de la democracia que hasta entonces prevalecía en la Academia", y que formaban parte de una reestructuración sobre la que no se les consultó, que perjudicaba a maestros y alumnos. La respuesta que recibieron para sus protestas fue que "si no nos parecía nos fuéramos"; decidieron hacerlas públicas, "no regresar a clases y declararnos en estado de sesión permanente".

Los 43 maestros de la delegación correspondiente a la ADM, la D-11-337, demandaban "una educación al servicio del pueblo" y la separación del cargo de Vázquez Araujo, además de que

> se suspenda la reestructuración administrativa de la ADM; el cese de la división del personal de su delegación y la anticonstitucional represión de la autoridad y personal de seguridad, quienes por medio de amenazas y actas de abandono de empleo tratan de atemorizar al personal docente; la exclusividad de las instalaciones de la ADM, la regularización de los nombramientos a lista de raya con plazas base iniciales de 18 horas; la reestructuración y respeto del reglamento del escalafón; la instrumentación de la titulación del profesorado, y la nivelación del sueldo base con el de educación media.[1554]

La "reestructuración administrativa" en realidad apuntaba a la desaparición de la ADM, pues en agosto la Dirección de Danza había desconocido a su Consejo Técnico Pedagógico y solicitado la renuncia a Josefina Lavalle. Ésta fue sustituida por Nieves Paniagua[1555] para ocuparse de ese proceso y permitir la formación de la nueva institución, que ocuparía las instalaciones en la Unidad Artística y Cultural del Bosque: el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza.

El argumento que utilizaron la Subdirección de Música y Danza y la Dirección de Danza del INBA para justificar la desaparición de la ADM fue que "durante largos años, los recursos oficiales invertidos en la danza fueron desproporcionados a los resultados

[1554] Eduardo Camacho, "Maestros de la ADM acusan a Vázquez Araujo de burócrata sin antecedentes artísticos y pedagógicos", *op. cit.*
[1555] Currículum de Nieves Paniagua, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

obtenidos, pues nunca hubo objetivos claros, planeación de políticas, organización adecuada ni sistemas para desarrollar técnicas, métodos y normas de valuación".[1556] Según datos proporcionados por Patricia Cardona, se había calculado que "la inversión estatal por bailarín podía rebasar el millón de pesos, una vez completada su carrera", lo cual no se apreciaba en los resultados. Por ello, las críticas contra la ADM "pudieron más que las últimas revisiones metodológicas realizadas antes de que se efectuara la reorganización definitiva de esa institución",[1557] y también pesó el hecho de que entre los egresados no hubiera ningún bailarín de danza clásica de alto nivel o que pudiera incorporarse a la CND.

En el "exilio" los maestros de la ex ADM continuaron su lucha. En junio de 1979 publicaron una carta dirigida al presidente López Portillo y a la opinión pública, afirmando que la situación conflictiva en que se encontraban no se había resuelto luego de nueve meses de protestas por la reestructuración del área de danza del INBA y por la desaparición de su escuela. Explicaron que en septiembre de 1978 el 80% de la planta docente de la Academia se había declarado en asamblea permanente con el apoyo de la sección X del SNTE, siguiendo el principio de que "todo cambio en la estructura de planes y programas de una escuela debe emanar y ser avalada por la base magisterial de la misma", lo cual no se había cumplido en la mencionada "reestructuración". Señalaron que expresaron su desacuerdo a "todas las autoridades correspondientes": Fernando Lozano, Juan José Bremer, el entonces subsecretario de Cultura Víctor Flores Olea y el nuevo titular de la SEP Fernando Solana, pero ninguno dio una solución satisfactoria. Lanzaron varias preguntas, se refirieron a otros conflictos surgidos en el seno del INBA, identificaron a los culpables de su situación y enunciaron sus demandas:

¿Por qué si el SNTE, máxima agrupación del magisterio, reconoce la validez de nuestra postura y nos respalda totalmente, las autoridades de la SEP no han podido dar respuesta a nuestra protesta? ¿El punto de vista de 43 maestros, algunos de ellos con más de veinte años de experiencia, organizados alrededor de un Consejo Técnico debidamente legalizado y estructurado, que recogía y expresaba la experiencia diaria de una escuela, no vale nada frente a la mera opinión de un ingeniero de minas? ¿Por qué la confianza ciega e incondicional hacia un funcionario menor?

Nuestro problema lleva nueve meses rodando pero a él se han sumado otros, recientes, de otras escuelas del INBA.

---

[1556] Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, *op. cit*., p. 68.
[1557] *Ibid*., p. 21.

La amenaza de desaparición de los Centros de Educación Artística (CEDART), la suplantación ilegal de la END por otra espuria del mismo nombre [la Escuela Nacional de Danza Clásica], la imposición arbitraria de planes y programas al Conservatorio Nacional de Música. Éstos y otros muchos problemas evidencian la incapacidad del licenciado Bremer para verdaderamente hacer valer su autoridad de director del INBA, la incapacidad del maestro Fernando Lozano para atender las obligaciones de su cargo como subdirector general de Música y Danza y ocuparse al mismo tiempo de la dirección de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, y la incapacidad del ingeniero Salvador Vázquez Araujo, quien sin experiencia alguna docente o artística, sin querer escuchar la voz de los que han estado por años al frente de los inmensos problemas que implica la enseñanza del arte en México, cree arrogantemente que él puede resolverlos con esquemas ideales forjados sobre su escritorio de burócrata.

Demandamos mayor respeto a la creatividad del maestro. Demandamos que se reinstale de inmediato la ADM, su planta de maestros, su Consejo Técnico Pedagógico, sus carreras, sus programas y planes de estudio. Demandamos que todo cambio de estructura sea hecho sólo a través de su Consejo Técnico Pedagógico y avalado por la base magisterial y la delegación sindical correspondiente. Demandamos que cesen imposiciones e intromisiones de burócratas y administradores en los asuntos académicos de toda escuela.

Atentamente,
Personal docente de la ADM

Los firmantes eran M. de la Mora, H. E. Carrillo, J. Velasco, R. M. González, B. L. Calvo, M. S. Meza, R. A. Pérez, G. González, C. Montáñez, M. Medina, J. L. García, F. Jiménez, F. González, L. Nava, S. Agüero, A. Peña P., J. Guillén, D. Próspero, A. R. Muñoz, E. J. Álvarez, E. Ceceño, E. Garduño, A. Ferreiro, J. A. Bueno, F. Sevilla, C. Muñoz (finado), A. Betancourt, B. Genkel, A. Torres, A. Mino, G. García, E. Gutiérrez, F. Martínez, G. Noriega, J. Guzmán, C. Ruiz, M. Martínez, G. Herrera, F. Cuéllar, S. Carrillo, A. Vargas, S. R. Salazar y M. Pimentel, y la responsable de la publicación, Alma Mino Juárez.[1558]

Resalta el hecho de que entre esas firmas no apareciera la de Josefina Lavalle, quien había logrado mantener al FONADAN, lo cual quizá le impidió participar en las protestas de los maestros de la ex Academia.

El conflicto del Conservatorio Nacional de Música (CNM) al que aludían los maestros de la ex ADM en su escrito se había desatado contra la Subdirección General del INBA y Fernando Lozano. El 28 de mayo de 1979 los alumnos y maestros agrupados en el Comité de Lucha del CNM iniciaron un paro indefinido porque las autoridades no habían cumplido con su pliego petitorio, cuyo punto central era la renuncia de Lozano. El 4 de junio decidieron en asamblea continuar el paro, aunque con diferencias (pues de los 800

[1558] Carta dirigida a José López Portillo, en *Excélsior*, México, 1 de junio de 1979.

que deberían haber asistido sólo fueron 200 y algunos, para inconformarse con la suspensión de labores).[1559]

El conflicto venía de tiempo atrás, pues las autoridades de ese sexenio habían desconocido un acuerdo logrado por el CNM a finales del régimen de Echeverría: con Víctor Urbán, director del Conservatorio en ese momento, la escuela se había desvinculado del INBA (pues según Urbán, pertenecer al Instituto "ha frenado el desarrollo del CNM desde hace muchos años"), pasó a depender directamente de la SEP y se le dotó del "mayor presupuesto que se les ha dado en la historia". En el nuevo gobierno el Conservatorio había perdido su "independencia", avalada por el entonces oficial mayor de la SEP, Benjamín Hedding Galeana, y el subsecretario de Planeación y Coordinación Educativa, Roger Díaz de Cossío" (quien en el nuevo gobierno era "mediador" del problema como subsecretario de Cultura y Recreación).[1560]

Luego de la asamblea del 4 de junio de 1979, el Comité de Lucha del CNM informó sobre la respuesta de Bremer a sus demandas académicas, administrativas, jurídicas y presupuestarias, que sus integrantes consideraron insatisfactoria; anunciaron las medidas que tomarían, además de mantener el paro. El maestro integrante del Comité de Lucha Rafael Vizcaíno se refirió a Bremer como "un elemento brillante y joven que apenas inicia su carrera política y no queremos perjudicarlo orillándolo a que tome una solución que puede acarrearle problemas". Se refería a unas declaraciones hechas por el propio Bremer en una reunión con miembros del Comité; dijo que podía pedirle su renuncia a Lozano "pero si lo hago también me la piden a mí". El maestro Armando Domínguez, del mismo Comité, explicó que por esa razón habían desistido de solicitar ayuda a Bremer, por lo que acudirían al titular de la SEP Fernando Solana, "esperando que él sí tenga la autoridad suficiente para destituir a Lozano y solucionar nuestros problemas de una vez por todas".[1561] Cuando Eduardo Camacho les preguntó si consideraban que la "insuficiente respuesta" a su conflicto se debía a "apatía o ineptitud", respondieron que creían que "simplemente Bremer se halló incapacitado para resolver el conflicto, de ahí que su respuesta no tiene ni carácter oficial ni la comunicó con la debida copia a sus

[1559] "División en el Conservatorio. Sigue el paro, pero hay alumnos inconformes", en *El Sol de México*, México, 5 de junio de 1979.
[1560] Manuel Lino Ramos, "El Conservatorio: la guerra de los cien pesos", en *Excélsior*, México, 17 de junio de 1979.
[1561] "División en el Conservatorio. Sigue el paro, pero hay alumnos inconformes", *op. cit*.

superiores".[1562] También afirmaron que el movimiento del CNM contaba con el apoyo de la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, la Filarmónica de la UNAM y el líder del Sindicato de Música, Venustiano Rey, además de Hugo Grossil Galván, jefe de la Sección de Música Escolar del INBA.

Aunque no directamente, Bremer había respondido que no era posible que el CNM dependiera directamente de la SEP ni de la dirección general del INBA, y propuso que con funcionarios de éste se conformara un comité para discutir los problemas del Conservatorio.

La reunión con Solana no se llevó a cabo, pero sí con el subsecretario Roger Díaz de Cossío, encargado por el primero de llegar a una solución. Con esa "garantía" y supuestamente lejos de la influencia de Lozano, los integrantes del Comité de Lucha iniciaron sus trabajos de reestructuración del CNM y elaboración de planes de estudio. Por su parte, el ex director Víctor Urbán insistió en que eran necesarios la independencia de la escuela respecto del INBA y un manejo autónomo de su trabajo académico y presupuesto. Otro maestro del Comité de Lucha, Christián Caballero, enfatizó que aun logrando dicha independencia, se requería la renuncia de Lozano, porque aun cuando el CNM estuviera fuera de su influencia, continuaría frenando el desarrollo de la música en México.[1563]

El otro conflicto mencionado por los maestros de la ADM era el de los doce planteles del CEDART,[1564] cuyos integrantes exigían que no se cerraran sus escuelas (pues se pretendía convertirlos en escuelas de iniciación artística) y se asegurara la apertura de cursos para el ciclo 1979-1980. Finalmente, ambas demandas fueron garantizadas en junio por las autoridades del INBA en una reunión con Díaz de Cossío, Bremer y Jorge Montaño (coordinador de Educación Artística del Instituto), donde según un documento firmado por Bremer, se ratificó que sólo con la anuencia de la Subsecretaría de Planeación de la SEP podrían llevarse a cabo "medidas de reestructuración". Esta "reorganización académica de fondo de los CEDART" sería conducida por una comisión en la que participaría la

[1562] Eduardo Camacho, "Turnarán el caso a Fernando Solana. Continuará el paro en el Conservatorio; Bremer no satisfizo demandas", en *Excélsior*, México, 5 de junio de 1979, p. 8-C.
[1563] Manuel Lino Ramos, "El Conservatorio: la guerra de los cien pesos", *op. cit*.
[1564] Los CEDART en funciones eran tres en la ciudad de México (Chapultepec, Narvarte y Churubusco) y uno en cada una de las siguientes ciudades: Chihuahua, Mérida, Colima, Guadalajara, Hermosillo, Monterrey, Morelia, Oaxaca y Querétaro.

comunidad de dichas escuelas; mientras esto se cumpliera, el nuevo año escolar se iniciaría en septiembre conforme al plan de estudios vigente.[1565]

En ese mismo mes el grupo de maestros de la ADM que vivía en el exilio sufrió una importante pérdida: Bodil Genkel (llegada a México hacía 26 años) partió a Inglaterra y Dinamarca para desarrollar el proyecto "Dance Focus" junto con Clover Roope, Ann Hutchinson y Guillermo Noriega, quienes iniciarían en el Ballet Rambert la impartición de clases de coreografía, técnica, notación y música, respectivamente, de su "paquete didáctico".

Genkel explicó que su partida se debía a que se le expulsó de la ADM como al resto de los maestros, "sin que jamás Vázquez Araujo haya presenciado nuestro trabajo, y pese a eso se tomó el derecho de decir que era inútil". Achacó la desintegración de las varias compañías que había encabezado en México a la falta de presupuesto y a que "los bailarines no tienen la fuerza de permanecer unidos en los buenos tiempos como en las situaciones adversas". Para ella, se vivía un "momento de transición"; cuatro compañías dancísticas no eran suficientes para la población del país, y refiriéndose al Ballet Independiente, señaló que su división debilitaba su trabajo. En cuanto al campo dancístico, consideraba que "una serie de intereses personales" habían acabado con la solidaridad que unió a los artistas en los años cincuenta, y que en los setenta cada uno cuidaba "celosamente su guarida". A Genkel no le satisfacía su situación en México en esos momentos, pues no impartía clases en la ADM ni dirigía un grupo, y "está muy bien desarrollar ideas, pero un día tienen que llevarse a escena, de otra forma pierden sentido". Dijo que su esfuerzo fue truncado, pues "cuando mis alumnos de la Academia se iban a lanzar, todo se desbarató. ¿Entonces, dónde está la satisfacción?". Afirmó que Vázquez Araujo no había dado tiempo a la ADM de mostrar sus resultados, pues la carrera de bailarín integral había arrancado en 1972 y se requerían ocho años para evaluar sus

---

[1565] María Elena Matadamas J., "Los CEDART: centros dedicados a la formación de promotores de arte desde hace 3 años", en *Novedades*, México, 2 de agosto de 1980. En febrero de 1980 se celebró en Morelia el I Congreso Nacional de Maestros de CEDART, donde se optó por la reestructuración de éstos y se formó una comisión de asesores que trabajó en el nuevo plan de estudios. Esa comisión inició su trabajo en abril de ese año y estaba compuesta por Guillermo Noriega (área de música), Héctor del Puerto (teatro), Josefina Lavalle (danza), Benito Messeguer (artes plásticas), Alberto Híjar (ciencias sociales), Carlos Ortiz (ciencias naturales), Beatriz Hernández (ciencias exactas), Hilda Morett (lenguas extranjeras), José Luis Gutiérrez (literatura) y José Luis Hernández y Cecilia Vaca Noriega (área pedagógica). En Irma Fuentes, *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*, INBA, México, 1995, pp. 84-85.

alcances. Según la maestra, su grupo era la prueba de que el proyecto académico era eficaz; "las alumnas estaban casi listas para ser coreógrafas, lo que las hace intérpretes ideales".[1566]

La mayoría de éstas se habían incorporado al CESUCO desde 1978, y en abril de 1979 participaron con el nombre de Danza en el Foro dentro del ciclo "Espectáculos didácticos. En torno a la danza", en el Teatro de la Ciudad. Ese grupo de reciente creación se destacaba por "su nivel de creatividad coreográfica"; para su función incluyeron obras en "los estilos preclásico, arcaico e impresionista", en donde "el trabajo ingenioso de todo el elenco hace que se perciban la creatividad de la pareja o el juego hedonista de los bailarines".[1567] Eran Cecilia Appleton, Rosa Margarita Martínez, Eva Pardavé, Leticia Pliego, Wendy Roa, Laura Rocha, Sara Salazar y Yuri Tokunaga, y el invitado Luis Arreguín. Las obras eran *Danzas para Rosalío* (c. colectiva, m. Proetorios); *En espera* e *Y nos movemos* (ambas c. colectiva, m. Salvador Agüero); *Ligamentos* (c. Esperanza Gómez, m. Groseé); *Oxígeno* (c. Roa, Pardavé, Appleton, Pliego y Salazar, m. Jean Michel Jarré), y *Chispazos* (c. Appleton, m. Walter Carlos).[1568]

En la función de despedida y homenaje a Genkel, efectuada el 26 de junio en el Teatro del BFM, Josefina Lavalle y Guillermo Noriega hablaron sobre la labor desplegada por la maestra danesa[1569] y se presentaron las obras *Recuerdos* (m. Katchaturian y Lewin Richter, poema Julio César Schara, voz Roberto Olivo) y *Sysyphus* (m. Pink Floyd) de Carlos Delgadillo; *Viols* de Graciela Henríquez (m. Manuel Enríquez); *Secuencias técnicas* (coordinac. Graciela González, acompañantes Jorge Alberto Bueno y Salvador Agüeros), y *Fronteras* (m. Luis Herrera de la Fuente) y *Juego eterno* (m. Francis Miroglio) de Bodil Genkel.

Los bailarines participantes, del Taller de Danza Espacios, del Ballet Independiente y de la ADM, fueron Malena Domínguez, Carlos Delgadillo, Graciela Henríquez, Érika Cota, Xóchitl Cantú, Daniela Gómez, Rosa Ramírez, Mónica Pizano, Sheilagh Webster, Cecilia Baram, Blanca Gutiérrez, Araceli Maldonado, Alma Mino, Socorro Meza, Cecilia Montañez, Dalia Próspero y Liberman Valencia.[1570]

---

1566 Bodil Genkel en Patricia Cardona, "Bodil Genkel. Intereses personales y desunión hacen de la danza en México un mundo cerrado", en *Unomásuno*, México, 25 de junio de 1979.
1567 "Danza en el foro", en *Novedades*, México, 29 de abril de 1979.
1568 Programa de Difusión Cultural, folleto, FONAPAS, México, mayo de 1979.
1569 Luis Bruno Ruiz, "Homenaje a Bodil Genkel, mañana", *op. cit.*
1570 Programa de mano de Homenaje a Bodil Genkel, Teatro del BFM, México, 26 de junio de 1979.

A mediados de la década de los noventa Alma Mino aclararía las circunstancias que mantuvieron cohesionado al grupo de 43 maestros que encabezaba, convencido del proyecto académico que defendían: tuvieron el respaldo de Bremer "desde el punto de vista de la legalidad", porque dicho proyecto estaba aprobado oficialmente, y el SNTE los "utilizó" como "punta de lanza" para intervenir en el Instituto así como en el caos que existía en lo referente a nombramientos y plazas de docentes.[1571]

En mayo de 1982 la Coordinación General de Educación Artística del INBA publicó la convocatoria a las inscripciones en la ADM para el ciclo escolar 1982-1983, ofreciendo las carreras de bailarín de concierto y de danza popular mexicana, y de profesor de danza para el nivel medio superior. La ADM estaba ubicada en Xicoténcatl 24, en Coyoacán, local que hasta la actualidad conserva; ahí también se impartieron cursos de verano para maestros normalistas o de danza del 12 de julio al 13 de agosto de 1982.[1572] La escuela fue reinstalada formalmente al finalizar el sexenio, aunque Vázquez Araujo la consideraba "un cadáver";[1573] en 1984 se impulsó el proceso de homologación de todos los maestros del INBA.

Casi veinte años después de esos hechos, Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro afirmarían que "el convencimiento y la seguridad de los maestros respecto de la viabilidad y bondades del proyecto académico que defendían, fueron razones poderosas para que la ADM finalmente sobreviviera y fuera reinstalada en un nuevo edificio en 1982. Así se recobró, con nuevas proposiciones y mejoras, el proyecto del bailarín integral, y con ello, también la historia de la ADM".[1574]

---

[1571] Alma Mino en Alejandra Ferreiro, "Repercusiones del currículum oculto en el plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana", *op. cit*., p. 73.
[1572] Convocatoria de la Coordinación General de Educación Artística, INBA, México, mayo de 1982.
[1573] Salvador Vázquez Araujo en Angelina Camargo B., "Por la crisis, la CND hará una temporada sin invitados extranjeros", *op. cit*.
[1574] Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, "50 años de la Academia de la Danza Mexicana", en *Educación Artística. Gaceta de las escuelas profesionales y centros de investigación del INBA*, año 5, núm. 17, INBA, México, abril-junio de 1997, separata.

## 2. Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y Plan Nacional de Danza

### Escuela Nacional de Danza Clásica y Escuela Superior de Música y Danza

Como ya se ha mencionado, el área de danza clásica de la ADM tuvo desacuerdos con la carrera de concierto desde el momento en que fue establecida, situación que se agudizó durante y después de la impartición del curso de metodología cubana de 1975-1977. La razón era que los maestros del área de danza clásica, recuerda Sylvia Ramírez, consideraban que esa carrera "no daba las herramientas necesarias para formar a los bailarines en la técnica clásica y además nos producía conflicto impartir la danza contemporánea y la clásica al mismo tiempo a niños que tenían entre 9 y 10 años de edad".[1575]

De tal manera, su desacuerdo estaba precisamente en la concepción de bailarín de cada uno de los grupos de la ADM: unos sostenían que era posible formar a un bailarín integral que tuviera las mismas capacidades técnicas y expresivas para el ballet y la danza contemporánea; los maestros de danza clásica decían que se requería una carrera específica de danza clásica para formar bailarines con un alto nivel de calidad y rendimiento que les permitiera a los egresados incorporarse a la CND o a cualquier otra compañía profesional de ballet. El grupo que apoyaba esta propuesta estaba compuesto por Mirna Villanueva, Sylvia Ramírez, Carola Montiel, Laura Casas, Tulio de la Rosa, Elsa Recagno, Clarisa Falcón, Socorro Bastida y Francisco Escobedo, quien pertenecía al área de música.

Durante la polémica que se desató dentro de la ADM, este grupo recibió el apoyo de un sector de padres de familia, de las asesoras cubanas y de Vázquez Araujo. Éste le solicitó a dicho grupo, según testimonios de Sylvia Ramírez y Tulio de la Rosa, que elaborara un proyecto con su propuesta educativa. Una vez presentado y con el apoyo de Lozano, fue autorizado por Bremer, quien decidió la formación de una escuela nueva con esa especialidad, la Escuela Nacional de Danza Clásica (END Clásica); sus instalaciones serían las que hasta ese momento habían pertenecido a la Escuela Nacional de Danza (END) dirigida por Nellie Campobello, lo que tomó por sorpresa a los maestros del área de clásico de la ADM, pues su petición se reducía a conformar una nueva carrera.

[1575] Sylvia Ramírez en entrevista con Margarita Tortajada Quiroz, México, CENIDI Danza, INBA, 22 de mayo de 1997.

Aunque en un primer momento gracias a la intervención de Lozano Campobello aceptó los cambios, finalmente se opuso, y tanto ella como los maestros y padres de familia de la END desataron una campaña en la prensa que impidió que se llevaran a cabo. El escándalo fue mayúsculo; la END se convirtió en un "fuerte" y sus miembros rechazaron la entrada de las autoridades del INBA en sus instalaciones, así como la de los maestros Ramírez y De la Rosa, enviados por la Dirección de Danza del Instituto.

Campobello denunció públicamente, por medio de un telegrama dirigido al presidente López Portillo y publicado en *Excélsior*, que el INBA pretendía ir en contra de un decreto presidencial que le había otorgado sus instalaciones a la END, y que "brigadas de choque de Bellas Artes fueron enviadas [...] para amenazarnos, torturarnos cruelmente con todas las técnicas establecidas en el desorden y la fuerza bruta". Debido a que el INBA pretendía incorporar la metodología cubana a la escuela, Campobello acusaba al Instituto de llevar a cabo un "complot cubano".[1576] Alumnos, ex alumnos y padres de familia se integraron a las guardias que impidieron que las autoridades del INBA tomaran las instalaciones[1577] (que, por otro lado, pertenecían al Instituto y no a Campobello).

La END acusó al INBA de pretender "borrar de un plumazo los cuarenta años de trabajo de Nellie Campobello"; a Ramírez, "impuesta por órdenes superiores", de querer tomar la END "por la fuerza física e intelectual" y convertirse en su directora, y a De la Rosa, de "decir y hacer una serie de majaderías". Campobello declaró que "la END nunca le ha pedido nada a las autoridades, antes al contrario, este plantel les ha dado anualmente un cuarto de millón de pesos" y pidió la intervención de la sección X del SNTE, gracias a lo cual lograron impedir que el Instituto tomara la escuela.[1578]

Sin contar con instalaciones propias, la Escuela Nacional de Danza Clásica, bajo la dirección de Sylvia Ramírez, inició su trabajo en septiembre de 1977 en los salones de la Escuela de Arte Teatral del INBA; poco después se trasladó a la calle de Morena 215, en la colonia del Valle. El resto de los componentes de la nueva escuela eran Tulio de la Rosa, subdirector; Refugio Cortina, coordinadora del área de nutrición; Gloria Serment, del área de escolaridad y los maestros de las materias artísticas y de escolaridad. La nueva escuela

---

[1576] Irene Matthews, *Nellie Campobello*. *La centaura del Norte*, Ediciones Cal y Arena, México, 1997, p. 148.
[1577] Carlos Velasco Molina, "La Escuela Nacional de Danza, convertida en fuerte", en *Excélsior*, México, 20 de septiembre de 1977, p. 13.
[1578] Nellie Campobello en *ibidem*.

abrió con 150 alumnos de los grupos que antes habían tenido (en la ADM) como segundo grado, y el primer grado que se formó con niños de 9 y 10 años que respondieron a la convocatoria para primer ingreso. Además, se impartían la escolaridad (quinto y sexto grados de primaria y primero de secundaria) y grupos de regularización, compuestos por alumnos que a partir del quinto año de la carrera de intérprete serían canalizados a la de maestro de danza clásica.

Según Inés Villasana, la END Clásica era "por fin una escuela profesional de danza en donde maestros mexicanos capacitados en la técnica cubana preparan verdaderos profesionales del ballet clásico, tan olvidado y descuidado en nuestro país". La cronista reivindicó la idea de que la formación de los bailarines en danza clásica debía darse en "una sola técnica", lo que era esencial para la constitución de una o varias compañías de la especialidad.

Dentro de esa escuela, los estudios debían iniciarse a los 10 años de edad, cursando paralelamente el quinto año de primaria; la carrera tenía una duración de ocho años, cuya conclusión sería simultánea a la del bachillerato. Para cursar ambos estudios se tenía el medio internado; el área Biopsicosocial vigilaba la "alimentación, salud física y mental" de los alumnos. Los requisitos para ingresar eran pasar el examen de selección, en el que se realizaba un examen físico para conocer aptitudes y proporciones corporales, otro de musicalidad, y el último que evaluaba la creatividad, capacidad de improvisación y vocación de los aspirantes.

La carrera de maestro de danza clásica se cursaba en cuatro años, si se cumplía el requisito de tener un mínimo de experiencia en cualquier especialidad dancística.[1579]

Por otro lado, en septiembre de 1977 en Monterrey también inició sus funciones la Escuela Superior de Música y Danza (ESMyD), en ese momento sólo con la especialidad de danza clásica.[1580] La Escuela tomó el nombre de "Carmen Romano de López Portillo", porque fue precisamente ella quien impulsó su formación en su ciudad natal y logró que el FONAPAS Nuevo León cediera parte de sus instalaciones para ese fin. Fue nombrado como director de la ESMyD Gerardo González, y como coordinadora de danza, Rosario

[1579] Inés Villasana, "Por primera vez una escuela profesional de danza en México", en *Novedades*, México, 6 de abril de 1978, p. 5.
[1580] Angélica Kleen, "Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey", *Anuario 1991-1992*, Monterrey, 1992.

Zambrano. Esta Escuela siguió el modelo de la END Clásica, pues contaba con las mismas áreas de apoyo, salvo la de escolaridad. Desde el primer momento tuvo la asesoría de los maestros de la END Clásica, quienes viajaban continuamente a Monterrey a impartir cursos de capacitación y actualización a los maestros locales (siguiendo el procedimiento que los maestros cubanos habían practicado con ellos). Ramona de Saa y Mirta Hermida, además de Sylvia Ramírez, participaban como sinodales y asesoras, hasta que se nombraron maestros cubanos permanentes, como María Elena Martínez, quienes se establecieron en Monterrey para trabajar directamente con la nueva escuela.

El surgimiento de ambas instituciones, la END Clásica en la ciudad de México y la ESMyD en Monterrey, sólo era el primer paso de la reestructuración que se promovía desde la Subdirección de Música y Danza del INBA, y que pretendía tener un impacto nacional.

Al concluir el primer año escolar, del 23 de junio al 1 de julio de 1978 la END Clásica presentó sus Prácticas Escénicas en el Teatro del Bosque, en las que participaron 70 estudiantes de entre 10 y 14 años de edad. Bailaron *El flautista de Hamelin*, de Ramona de Saa y Mirta Hermida (m. Leo Delibes) y *El circo* de Carola Montiel (m. Shostakovich). La importancia de esta breve temporada escolar estribó no sólo en el hecho de que la escuela pudiera mostrar sus notables resultados, sino en que a la última función asistieron el presidente López Portillo, Carmen Romano, Olga Cardona de Ibarra y las autoridades del INBA, incluidos Bremer y Lozano. La calidad del trabajo mostrado y el apoyo presidencial se sumaron para que la escuela recibiera un mayor impulso y se concretara otro paso más en el proyecto de la Subdirección de Música y Danza.

## Tres escuelas, un sistema: el SNEPD

Sin 43 de sus maestros pero conservando aún el nombre de ADM, ésta (y sin duda también la END Clásica) recibió en septiembre de 1978 a una delegación de maestros de ballet soviéticos, como parte del intercambio cultural de México y la URSS, firmado a raíz de una reciente visita de López Portillo a ese país. La maestra y coreógrafa Sofía Golovkina había

sido invitada directamente por Carmen Romano,[1581] y permaneció en México durante dos semanas para impulsar dicho intercambio.[1582]

Golovkina era directora de la Escuela Coreográfica Académica de Moscú, que pertenecía al Ballet Bolshoi. Visitó la ADM para "presenciar el sistema de enseñanza y dar algunas recomendaciones para elevar el nivel de ésta". Golovkina declaró que debía identificarse con la cultura mexicana para dar una opinión definitiva.[1583]

Para la soviética, sólo "la técnica de danza clásica podía desarrollar el cuerpo cabalmente y prepararlo para el ejercicio de otros estilos, desde la danza contemporánea hasta las danzas étnicas"; hizo una comparación entre la danza y la literatura: "no podría existir el verso de una canción sin palabras". Reconocía a la técnica Graham como la única otra capaz de formar bailarines, "aunque debe tenerse siempre un conocimiento del clásico para una formación completa".

Consideraba que la metodología soviética de ballet buscaba el total dominio de la técnica, la expresión plástica y la musicalidad del cuerpo, los tres elementos que daban "proyección al artista". Para ella, no era necesario "adaptar" esa metodología a los mexicanos, pues "las leyes del ballet son las mismas para todos. Y los artistas mexicanos están tan bien capacitados como los de cualquier otra nacionalidad para asimilar lo que de beneficiosa tiene la metodología soviética". A la pregunta de por qué la escuela cubana ponía tanto énfasis en la estructura ósea de los latinoamericanos, Golovkina dijo que lo único que existía eran "buenos y malos cuerpos para la danza", y opinó que la escuela cubana era "muy fuerte", con "grandes maestros y tradición", además de tener "lazos estrechos con la metodología soviética", que no le habían impedido manifestar "las características del pueblo, influido por la idiosincrasia y temperamento latinos. Se diferencia de nuestra tradición en su repertorio contemporáneo, que refleja esas tendencias propias del carácter cubano".[1584]

---

[1581] E. L., "Intercambio cultural de danza entre México y la URSS", en *El Día*, México, 9 de noviembre de 1978.
[1582] "Dio clases de ballet. El Bolshoi hace arte y no política: Sofía Golovkina", en *Cine Mundial*, México, 9 de noviembre de 1978.
[1583] "Sofía Golovkina, directora del Teatro Bolshoi, visitará la Academia de la Danza", en *Excélsior*, México, 1 de noviembre de 1978, secc. C.
[1584] Sofía Golovkina en Patricia Cardona, "Sofía Golovkina. El Ballet Bolshoi, que da asesoría técnica a la Academia de la Danza, ante nuevos espectáculos", en *Unomásuno*, México, 9 de noviembre de 1978.

Antes de partir, Golovkina dio una conferencia de prensa en noviembre, acompañada de Vázquez Araujo y María Cristina Abad, subdirectora de Danza para Asuntos de Enseñanza (puesto que resultó de la reestructuración en marcha en la Dirección de Danza del INBA). La soviética anunció que el intercambio México-URSS cubría dos aspectos: asesoramiento para la enseñanza de la danza clásica e intercambio de maestros. Por ello, maestros especializados, como los tres que ya se encontraban en el país, vendrían a dar cursos; los maestros mexicanos tomarían cursos de perfeccionamiento en la URSS, se otorgarían becas a estudiantes mexicanos en su país y los estudiantes soviéticos también vendrían para hacer demostraciones de su trabajo. Golovkina se refirió a la aceptación que habían tenido sus enseñanzas y las de sus tres colegas con alumnos mexicanos; dijo que el talento existía en todo el mundo, pero se requerían también estímulo y financiamiento para obtener resultados.[1585] Afirmó que la URSS había requerido 200 años para consolidar la danza clásica; si bien en México no se tenía una larga tradición, se llevaba un ritmo muy acelerado, lo que unido con el talento de los artistas de la danza y la gran riqueza de la danza tradicional, indicaba que "no tardará mucho en colocarse entre los primeros". Asimismo, dijo que se llevaba a su país un estudio sobre la danza mexicana y las técnicas de enseñanza impartidas, lo que le permitiría elaborar un programa de asesoría completo.[1586]

Por su parte, Vázquez Araujo y Abad hicieron pública la reestructuración que impulsaba la Dirección de Danza del INBA. Se referían a la creación de dos subdirecciones en su interior: la de Difusión y la de Asuntos de Enseñanza, ambas sustentadas en que "la Ley Orgánica del INBA marca como único objetivo que la educación artística vaya encaminada al pueblo por dos caminos, la enseñanza y la difusión".

Anunciaron oficialmente la desaparición de la ADM y la apertura del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) en las instalaciones de dicha Academia. El Sistema tenía un total de 500 alumnos inscritos en ese momento y lo formaban tres escuelas: la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (END Contemporánea) y la Escuela Nacional de Danza Folklórica

[1585] E. L., "Intercambio cultural de danza entre México y la URSS", *op. cit.*
[1586] "Sofía N. Golovkina. Jamás desplazarán los ritmos modernos a la música clásica", en *El Universal*, México, 9 de noviembre de 1978.

(ENDF), cuyos estudiantes cursaban paralelamente la escolaridad a partir del quinto grado de primaria y hasta concluir la preparatoria.

La reestructuración también implicaba la formación de centros dancísticos en todo el país (como la ESMyD de Monterrey); para dotarlos de maestros, se les capacitaría en la ciudad de México con el fin de unificar criterios y sistemas de enseñanza.

Abad aclaró que la asesoría soviética al SNEPD no eliminaba el método cubano que desde hacía tres años se había implantado, "no estamos desechando ningún método; estamos sólo tratando de encontrar un enriquecimiento, un avance técnico, para poder encontrar finalmente nuestro origen, nuestras propias raíces".[1587] Esta afirmación confirmaba lo anunciado por Bremer en La Habana en septiembre de ese año: se establecerían nuevos intercambios culturales entre México y la isla.[1588] Y también parece confirmar la opinión de Kena Bastien, de que la decisión de establecer el convenio de asesoría dancística con Cuba se debió más a razones de coyuntura política, "ya que a nadie, con un poco de sentido común, podría ocurrírsele que el cuerpo cubano, con un alto porcentaje de raza negra, tendría algo que ver con el del mexicano, mayoritariamente de origen indígena". Bastien también dice que esto se comprueba por los "coqueteos" posteriores de Vázquez Araujo con los soviéticos, aprovechando los convenios científicos y culturales establecidos entre México y la URSS.[1589]

Así, la Escuela de Danza de la Dirección de Danza, como se le había llamado en la prensa a la ADM (debido a la confusión que existía en ese momento), se transformó en el SNEPD, cuya fecha oficial de surgimiento fue septiembre de 1978. Las dos nuevas escuelas recuperaron el modelo probado en la END Clásica; la dirección de la END Contemporánea (a la cual en los primeros documentos se le siguió llamando ADM) se encargó a Lin Durán, y a Nieves Paniagua, la de la ENDF. Además, el SNEPD contaba con el Departamento de Administración, a cargo de José Luis Hernández Spross; el Departamento de Servicios Escolares, de Gloria Serment, y el Departamento de Servicios Biopsicosociales, de Refugio Cortina. El Sistema quedó bajo la coordinación y control de la Subdirección de Danza para

---

[1587] "Intercambio cultural de danza entre México y la URSS", *op. cit*., y "Sofía N. Golovkina. Jamás desplazarán los ritmos modernos a la música clásica", *op. cit*.

[1588] Eduardo Camacho, "Margot Fonteyn, Orquesta de Moscú, Israel y España; Borges, Benedetti y la muerte de Chávez, sucesos de 1978 en México", en *Excélsior*, México, diciembre de 1978.

[1589] Kena Bastien, "La danza de los orfelinos", en *Argumentos*. *Estudios críticos de la sociedad* núm. 37, UAM, México, diciembre de 2000, p. 62.

Asuntos de Enseñanza, instancia que actuó como contrapeso de la Coordinación de Educación Artística del INBA (creada en 1977).

El SNEPD era sólo un paso de los objetivos de la Dirección de Danza, los cuales iban más allá de la conformación de una nueva escuela y estaban dirigidos hacia un amplio y ambicioso proyecto de educación artística nacional, que incluía la Escuela Superior de Música; el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, y la ESMyD. En la fundamentación del "Proyecto Modelo del SNEPD" se dijo que surgía como una alternativa para resolver las deficiencias observadas en proyectos anteriores y que tenía como fin "educar a través de la enseñanza y difusión" de la danza, recuperando la Ley Orgánica del INBA.[1590]

En febrero de 1979 quedó concluido el "Proyecto para reestructurar la educación de la danza a nivel nacional", elaborado por la Comisión Mixta Pedagógica de la Dirección de Danza del INBA y el Consejo Nacional Técnico de la Educación.[1591] En el Proyecto se establecía, como se había hecho en 1932 al fundarse la primera escuela oficial de danza mexicana, el sentido social de la enseñanza dancística, que perseguía formar profesionales de ese arte. En su fundamentación sociológica, el Proyecto sostenía que la danza tenía una función social y se manifestaba en tres campos: como práctica colectiva popular, disciplina artística y educación escolar. Dentro de ese Proyecto se presentaba el "Proyecto Modelo del SNEPD", cuyos objetivos generales eran:

- Prever, planear, integrar, organizar y evaluar los procesos enseñanza-aprendizaje de las Escuelas Profesionales del INBA, en todos los niveles.
- Asesorar y reglamentar los planes y programas de estudio de la danza de las Escuelas de Iniciación Artística, las Casas de la Cultura y en general, en todas las escuelas dependientes del INBA, en donde se imparte dicha disciplina.
- Reglamentar la enseñanza de la danza a nivel nacional, en las instituciones oficiales y particulares que actualmente la imparten sin ningún control.
- Establecer el reconocimiento de la danza como una profesión con registro y título profesional.
- Fundar un centro de investigación de la danza, para llegar a la creación de una danza que nutriéndose en nuestras raíces culturales, refleje el sentido de la nacionalidad, independientemente del lenguaje técnico empleado.

---

[1590] Comisión Mixta Pedagógica de la Dirección de Danza del INBA y Consejo Nacional Técnico de la Educación, "Proyecto Modelo del SNEPD", en *Proyecto para reestructurar la educación de la danza a nivel nacional*, Dirección de Danza, INBA, México, 1979.
[1591] *Ibidem*.

- Elaborar programas de danza idóneos para el establecimiento de educación preescolar, primaria, secundaria y normal en todo el país.
- Establecer el contacto con todas las dependencias de la SEP para la aplicación de dichos programas.
- Formar profesores y monitores que contribuyan a la sensibilización de grandes núcleos de población, orientándolos hacia la danza como satisfactor esencial.
- Evaluar y rectificar permanentemente el plan modelo a nivel nacional.

Con el fin de que cada una de las tres escuelas nacionales de danza del SNEPD se concentraran en sus labores, se conformaron los tres departamentos que brindaban la infraestructura necesaria en áreas básicas; de ahí su nombre de "Sistema". El Departamento de Administración era el responsable de brindar y manejar los recursos financieros, humanos y materiales; el Departamento de Servicios Biopsicosociales estaba encargado de cubrir las necesidades en las áreas médica, de nutrición y de atención psicológica, además de brindar el servicio de fisioterapia, y al Departamento de Servicios Escolares correspondían la operación y supervisión de la escolaridad que se impartía (quinto y sexto grados de primaria, secundaria y bachillerato).

Para cumplir los objetivos del SNPED, en el Proyecto Modelo se establecieron metas a corto y mediano plazos, que incluían su consolidación; asesoría para la instrumentación del proyecto en otras ciudades del país, como hacía la END Clásica con la ESMyD y la Casa de la Cultura de Gómez Palacio, Durango; organización de un sistema para la investigación de la danza; creación del Centro Superior de Coreografía; impartición de cursos de capacitación para monitores de "movimiento creativo" para nivel escolar básico; desarrollo del Centro Piloto de Danza Contemporánea existente para capacitar a ejecutantes; reestructuración y descentralización del programa de cursos de verano, y participación en festivales internacionales para evaluar los niveles técnicos alcanzados.

Cada una de las escuelas del SNEPD estableció en el Proyecto Modelo sus objetivos, carreras, planes de estudio, requisitos y exámenes para nuevo ingreso. Las tres formarían ejecutantes y maestros en su área; además, la END Contemporánea ofrecía la carrera de coreógrafo en el CESUCO y la ENDF, la de investigador. Cada una, según sus condiciones y necesidades, subrayaba aspectos particulares. Por ejemplo, la END Clásica hacía referencia a los logros obtenidos hasta el momento; la Contemporánea a la constante revisión de sus objetivos y la flexibilidad de su plan de estudios (fue la única que abrió los

Grupos Especiales, dirigidos a jóvenes que sólo tomaban clases de técnica y talleres de creación), y la Folklórica a la necesidad de investigar, rescatar y difundir la danza tradicional mexicana como medio para acercarse a las raíces nacionales.

Este Proyecto Modelo del SNEPD fue presentado, junto con el de las otras instituciones de danza y música ya mencionadas (Escuela Superior de Música, CENIDIM y ESMyD), al Consejo Nacional Técnico de la Educación para que se aprobara la reforma académica que se pretendía realizar en cada una de ellas, lo que se logró con gran rapidez (julio de 1979).[1592]

Mientras tanto, continuaron las actividades del SNEPD y en junio de 1979 se publicó la convocatoria para ingresar a las tres escuelas para el año escolar 1979-1980, donde se anunciaron las carreras de bailarín y profesor de danza clásica, contemporánea y folclórica.[1593] Ese ciclo se inició en septiembre con conferencias impartidas por la investigadora Olga Maynard, invitada por la Dirección de Danza del INBA, dirigidas a los alumnos de las tres especialidades, a grupos profesionales y a padres de familia.[1594]

En 1980 la END Clásica, además de sus prácticas escénicas en marzo en el Teatro de la Danza, participó en abril con quince alumnos de su nivel elemental en el V Festival de Escuelas de Ballet y Danza en La Habana.[1595] Los mexicanos recibieron cuatro premios especiales: mejor trabajo de creación colectiva, mejor interpretación pianística, trabajo pedagógico destacado y a la coreografía *Concierto* de Nellie Happee. Los alumnos de la END Clásica ofrecieron “una notable actuación” y fueron “calurosamente elogiados por los críticos y el jurado, quienes señalaron el rigor y profesionalismo de la representación mexicana, así como su uniformidad y entusiasmo”. Sylvia Ramírez consideró que la participación de su escuela en el Festival permitía medir el nivel alcanzado y el reconocimiento obtenido significaba un estímulo. Para Tulio de la Rosa, los premios

[1592] La autorización se dio en julio de 1979, según el oficio dirigido a Juan José Bremer Martino, director general del INBA, fechado el 11 de julio de 1979, firmado por Arquímedes Caballero C., presidente del Consejo Nacional Técnico de la Educación. En marzo de 1980 quedó legalizado por la SEP, por medio del Acuerdo número 41, establecido con ese fin por el secretario de Educación Pública, Fernando Solana, según oficio dirigido a Juan José Bremer, fechado el 6 de marzo de 1980, firmado por Antonio Montes Peña, director general de Servicios Jurídicos de la SEP.

[1593] Convocatoria del INBA, en *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1979.

[1594] “Conferencias con maestros y alumnos de las Escuelas Nacionales de Danza”, en *Novedades*, México, 22 de septiembre de 1979, p. 28.

[1595] “Festival de escuelas de ballet en Cuba”, en *Excélsior*, México, 28 de marzo de 1979.

obtenidos eran valiosos por haber sido otorgados por un exigente jurado, presidido por Alicia Alonso.[1596]

En junio de 1980 egresó la primera generación del nivel elemental de la END Clásica; se presentó en el Teatro del Bosque, donde puso a prueba el trabajo de la nueva escuela y el de la asesoría cubana que la sustentaba. Participaron en la función un grupo de tres alumnos y una alumna cubanos de la escuela Cubanacán, quienes actuaron al lado de los mexicanos. Según Ricardo Castillo Mireles, los resultados fueron de gran profesionalismo y el método cubano había logrado "hacer escuela" en México; el programa presentado fue "atractivo porque se combinó al estudiantado con un grupo de prominentes coreógrafos de ballet, quienes con profundo conocimiento de causa montaron las diversas danzas". Esos creadores eran Nellie Happee, Tulio de la Rosa, Alberto Méndez, Alicia Alonso e Iván Forofiev.

Happee presentó "el único trabajo original de la velada", *Los quehaceres de los ángeles*, según el cronista, "un hermoso baile" con escenografía y vestuario de David Antón "prestado por el BFM". En esa obra, las alumnas mexicanas "bailaron con una inocencia infantil sublime. Entendieron bien el movimiento del cuadro y lograron todo un pequeño poema evocado de la época virreinal mexicana y al mismo tiempo ofrecer un baile con una ejecución sólida". Los alumnos cubanos bailaron el *pas de deux* de *El Cascanueces*, obra que se les montó en su escuela Cubanacán; *El vals de las horas* de *Coppélia* y *La fille mal gardée*, con coreografía de Alicia Alonso, habían sido montadas por los maestros cubanos a los estudiantes mexicanos y cubanos visitantes; De la Rosa puso, sólo a los alumnos mexicanos, la *suite* de ballet de la ópera *Aída* "con resultados brillantes", con vestuario de López Mancera, y el *pas de deux* de *Arlequinada* de Iván Forofiev (m. Drigo) fue "bailado con excelencia por los alumnos Ana Julia Bermúdez y Guillermo Manrique, ambos cubanos".[1597]

Cada una de las tres escuelas del SNEPD tuvo sus logros y se fortaleció con el apoyo de la Dirección de Danza y sus medidas disciplinarias. Muchos fueron los elogios que recibió el Sistema, pero también críticas, como la de Bodil Genkel, quien opinó que

[1596] "Cuatro premios para México, en el V Festival de Ballet de Cuba", en *Excélsior*, México, 21 de abril de 1980.
[1597] Ricardo Castillo Mireles, "Evaluación de un lustro de trabajo de intercambio de danza México-Cuba", en *Excélsior*, México, 10 de julio de 1980, pp. 1-B y 4-B.

"dividir a la Academia en tres especialidades aisladas" fue "un procedimiento anticuado, pues en todas partes del mundo se trabaja con la integración de las técnicas".[1598] Para quienes apoyaban el proyecto, como la bailarina de la CND Elena Carter, la escuela se convirtió en un "semillero de buenos bailarines" y colocó a los profesionales "ante una gran responsabilidad, porque tenemos que dar un buen ejemplo".[1599] Para Clara Carranco, la END Clásica era parte de la "época de oro de la danza clásica" que se vivía en México, pues se había convertido en "una cantera" de nuevos bailarines[1600] y un espacio donde "los jóvenes lo tienen todo; ojalá y lo valoren de verdad para que puedan salir avante".[1601] También el maestro cubano Adolfo Roval, quien impartió clases en la mencionada Escuela, declaró que el país tenía "asegurado su presente y su futuro en materia de danza clásica", y que era necesario que el trabajo se continuara en el nivel profesional y artístico para impulsar un fuerte movimiento de danza clásica.[1602] Gustavo Herrera, otro maestro cubano que impartió clases en la Escuela, también la elogió.[1603]

Nellie Happee, quien después de retirarse de la CND se integró a la END Clásica para impartir la asignatura de Prácticas escénicas, afirmó que era necesaria una mayor promoción de la educación artística en México a todos los niveles, "sobre todo ahora que estamos viviendo una época tan tecnificada, en la que tiene que haber contrapeso para que el hombre no se deshumanice". Reconoció el apoyo que en ese sexenio se había dado a la educación artística, pero consideró que debía ser una labor de varios periodos gubernamentales.[1604]

Esto último no se llevó a cabo, por lo menos en lo que se refiere al proyecto original del SNEPD; a pesar de todos los esfuerzos y al logro del reconocimiento oficial, las áreas de danza y música (que debían integrarse) se dividieron en el siguiente sexenio y el Proyecto Modelo del Sistema nunca logró instrumentarse plenamente. En este último de inmediato se iniciaron las modificaciones y ajustes, que terminaron por acotarlo a las tres

[1598] Bodil Genkel en Patricia Cardona, "Bodil Genkel. Intereses personales y desunión hacen de la danza en México un mundo cerrado", *op. cit*.
[1599] "La escuela de danza, semillero de buenos bailarines: Elena Carter", *op. cit*.
[1600] María Elena Matadamas J., "„Tanto en México como en Cuba me siento como en una gran familia‟: la bailarina Clara Carranco", *op. cit*.
[1601] Clara Carranco en Alejandro Mireya Ballesteros, "Culturalíssimo", *op. cit*.
[1602] María Elena Matadamas J., "Entrevista con el maestro cubano Adolfo Roval", *op. cit*.
[1603] María Elena Matadamas Jiménez, "Gustavo Herrera: „La coreografía no tiene nada que ver con la edad, yo tengo muchos años por delante‟", *op.cit*.
[1604] "Educación artística para evitar la deshumanización: Nellie Happee", en *Excélsior*, México, 4 de febrero de 1980, pp. 1-B y 5-B.

escuelas nacionales y sus tres áreas de apoyo, hasta 1995, cuando fue desmembrado después de haber cumplido una importante labor formativa y de difusión.

### 3. Otras escuelas del INBA

La otra escuela de danza del INBA, la Escuela Nacional de Danza dirigida por Nellie Campobello, continuó con su labor durante el periodo 1977-1980, pero bajo grandes presiones. Debió sortear la mala opinión que en el medio profesional se tenía sobre su trabajo; las críticas expresadas por los maestros de ballet de la ADM (después END Clásica), quienes consideraban que expedía documentos oficiales de la SEP a "personas incapacitadas", y el proyecto de la Dirección de Danza del INBA.

En medio de esa situación adversa, la END defendió con éxito su espacio y personal directivo, pero a un costo muy alto. Según Roxana Ramos, maestra de la END, "el día que Nellie Campobello se negó a recibir a Alicia Alonso en sus aulas, y los maestros y ex alumnos aceptamos apoyar a la directora para que no la destituyeran, ese día la escuela empezó sus exequias".[1605] Se refiere a la visita de cuatro profesores a Campobello, quienes le pidieron que recibiera a Alicia Alonso "y a su séquito", además de solicitarle que se retirara y fungiera como asesora de la END, pues ésta adoptaría la escuela cubana. La renuencia de Campobello a esas peticiones y a integrarse al proyecto del INBA implicó el total retiro de apoyos por parte del Instituto, lo que acrecentó el deterioro del plantel y condujo a la salida de gran parte de la planta docente.[1606]

Además, en esos años Campobello perdió poder dentro de su propia escuela; debilitada por su edad, paulatinamente se fueron apropiando de la dirección de la END e inclusive de las instalaciones una de sus ex alumnas y maestra de la escuela, María Cristina Belmont, y su marido Claudio Fuentes Figueroa o Claudio Niño Cifuentes, quienes además se adueñaron de sus pertenencias y posteriormente la secuestraron. Dejaron a la escuela a la deriva y a Campobello en el total olvido; casi veinte años después fue localizada su tumba, fechada en 1986.[1607]

---

[1605] Roxana Guadalupe Ramos Villalobos, *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, IPN, México, 2002, p. 113.

[1606] *Ibid*., p. 99.

[1607] El último día que Nellie Campobello asistió a la END fue el 18 de febrero de 1983; fue secuestrada y sólo después de numerosos trámites legales promovidos por sus familiares, fue presentada ante un juzgado el 28 de enero de 1985, pero la juez no pudo impedir que se la llevaran nuevamente. Ésa fue su última aparición

Por su parte, las Escuelas de Iniciación Artística del INBA continuaron impartiendo asignaturas de danza y presentando los trabajos de alumnos y maestros. También los CEDART siguieron en funciones, aunque luchando por sobrevivir y sujetos a un proceso de reestructuración en el que tuvo un papel protagónico Josefina Lavalle, en el área de danza.

**4. Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento", la experiencia del CESUCO**

Con el fin de "proveer los medios necesarios para que los profesionales del arte [música y danza] realicen estudios artísticos superiores"[1608] y de un mayor nivel que los impartidos por las escuelas del INBA, el FONAPAS (en colaboración con el DDF) fundó la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento" Ollin Yoliztli, a la que se destinaron importantes recursos económicos y de infraestructura. La Escuela,[1609] junto con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, recibió el nombre de Sistema Vida y Movimiento para la Música y la Danza.

Dentro de dicha Escuela se creó en octubre de 1978 el Centro Piloto de Danza Contemporánea, cuyo objetivo era responder a "una necesidad urgente que plantea el desarrollo cultural de México y que es la de contar con un número suficiente de bailarines" con "verdadero talento para la danza" y con una "preparación tal que les permita conservarse siempre aptos para interpretar la multifacética danza contemporánea".[1610] Un mes después se publicó la convocatoria para los interesados en ingresar a dicho Centro; debían tener entre 14 y 18 años, o hasta 23 si tenían estudios previos en danza, y cumplir con un periodo de prueba de dos semanas para ser evaluados. Se les ofrecía transporte especial, pues las instalaciones del Centro se encontraban a un costado del Auditorio Nacional (las ocupadas por el SNEPD) y en el DIF San Ángel.

pública. En agosto de 1998, como respuesta a otra de las peticiones de la comunidad artística mexicana, la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal localizó un certificado de defunción con fecha 9 de julio de 1986 a nombre de Francisca Moya Luna en el municipio de Progreso de Obregón, Hidalgo, y en el panteón municipal Dolores, una fosa con las siglas Srita. NCM-FML. En diciembre de ese año, la Comisión solicitó a la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal la detención de los secuestradores y homicidas. En Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer*. *Las mujeres en la danza escénica*, CONACULTA, México, 2002, p. 320.

1608 "Se creará el Centro Superior de Coreografía", en *Excélsior*, México, 12 de diciembre de 1978.

1609 En el periodo 1978-1979 su número de alumnos, incluidas las 15 especialidades de las áreas de música y danza, eran 150, y en el periodo 1979-1980, 184 alumnos. Además se impartían cursos de verano: 50 en el primer ciclo escolar y 82 en el segundo. En Carmen Romano de López Portillo, "FONAPAS. Primera Reunión Nacional de Información. Informe de Labores 1977-1979", *op. cit*.

1610 *Ibidem*.

Se anunció que la planta de maestros, quienes impartirían las técnicas Falco y Graham, estaba compuesta por el mexicano Juan Antonio Rodea, bailarín, maestro, coreógrafo y director asociado de la compañía de Louis Falco; la japonesa Takako Asakawa, maestra y ex bailarina de la compañía de Martha Graham, y David Hatch Walker, su esposo, con quien codirigía su propio grupo en Nueva York, y los bailarines y maestros del BNM Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz, Victoria Camero y Jaime Blanc.[1611]

El Centro Piloto arrancó el 3 de noviembre con Juan Antonio Rodea, quien viajó de Nueva York para dar el primer curso de dos semanas, durante el cual se evaluó a los candidatos. Rodea se había presentado con anterioridad en México como parte de la compañía Falco y en 1977 dio clases al BNM y el Ballet Independiente,[1612] por lo que él y la técnica que impartía eran conocidos en el medio. Siguió un curso de técnica Graham conducido por Asakawa, maestra distinguida por sus fuertes exigencias a los estudiantes.

También dentro de la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento”, se creó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) en diciembre de 1978, que se encargó de formar coreógrafos y fomentar “la búsqueda de modelos de creatividad que incorporen y reflejen los rasgos más peculiares de nuestro país a actuales formas de expresión”.[1613]

Así, dentro de la Escuela funcionaban dos centros dedicados a la danza, que en ese momento se pretendió que tuvieran un nivel equivalente a maestría, coordinados por Lin Durán:[1614] el Centro Piloto, para formar y perfeccionar ejecutantes por medio de cursos intensivos, y el CESUCO para coreógrafos, que enfatizaba el desarrollo creativo de los alumnos. A pesar de los diferentes nombres y objetivos, en la práctica no había gran distinción entre ambos; cuando tuvo funciones en el Teatro de la Danza, en mayo de 1979, el grupo apareció como Grupo Piloto de Danza Contemporánea del CESUCO de la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento”.

Años después, Lin Durán habló sobre el trabajo de esa nueva institución. Afirmó que la danza contemporánea se había desarrollado en el país gracias al apoyo oficial desde

---

[1611] Convocatoria para ingresar al Centro Piloto de Danza Contemporánea, México, 1 de noviembre de 1978.
[1612] “Inaugurará Juan Antonio Rodea el Centro Piloto de Danza actual”, en *Excélsior*, México, 7 de noviembre de 1978, pp. 1-B y 5-B.
[1613] “Se creará el Centro Superior de Coreografía”, *op. cit.*
[1614] Aunque fungía como directora de los dos centros, el nombramiento que se le dio era de “asesora” de danza de la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento”, seguramente porque ya ocupaba la dirección de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD-INBA.

su surgimiento, y con ello se había liberado de "la necesidad de hacer concesiones comerciales que hubieran mutilado su impulso creador". Sin embargo, el apoyo no había sido "debidamente encauzado, ni suficiente, además de que ha existido siempre una carencia de maestros debidamente capacitados, manteniéndose así un círculo vicioso que sólo ha podido romperse invitando a maestros extranjeros". Debido a esa situación, declaró Durán, fue "necesario" crear el Centro Piloto y el CESUCO, cuyos objetivos eran

producir egresados que puedan cumplir actividades de bailarín, maestro, coreógrafo, técnico, organizador, investigador, teórico, asesor, programador, coordinador, etc., mediante el perfeccionamiento técnico intensivo de los bailarines, la realización de seminarios de danza y talleres interdisciplinarios, encaminados a lograr el dominio del oficio y desarrollar capacidad creadora de los participantes –en la técnica corporal, coreografía, música, escenografía, vestuario, iluminación, dramaturgia, actuación y análisis crítico– y mediante conferencias con la participación de creadores y críticos de todas las ramas del arte.

Asimismo, Durán mencionó que el CESUCO se estableció como "un paso intermedio entre la actividad escolar y la vida profesional", al impartir una preparación "óptima" a los estudiantes y promover la difusión de su trabajo en los diversos foros para la danza, y debido a que se desarrolló una "filosofía y conducta de trabajo que enfoca la labor del bailarín como la de un coautor simultáneamente, considerando que un buen ejecutante es el paso previo a la formación de un buen profesor, que a su vez es la base que genera un buen coreógrafo. Por tanto, al concluir los estudios superiores las tres actividades se dan como una sola: bailarín, maestro, coreógrafo".[1615] Según Lin Durán, otra característica operativa consistía en escuchar todos los puntos de vista, tanto de maestros como alumnos, en asambleas periódicas.[1616]

En las presentaciones del Grupo Piloto del CESUCO dentro del Ciclo Danza „79, sus integrantes dieron una exhibición de técnica Falco dirigida por Juan Antonio Rodea,[1617] y con la participación de Ranko Yokoyama, Alan Sener y Jorge Gale (los dos primeros, de la compañía Falco). En el programa se incluyeron fragmentos de obras de esta compañía:

[1615] Lin Durán en Patricia Cardona, "„Con toda irresponsabilidad el DDF destruye un trabajo de cuatro años", dice Lin Durán", en *Unomásuno*, México, 17 de mayo de 1983, p. 17.
[1616] Lin Durán en entrevista con Margarita Tortajada Q., CENIDI Danza, México, 8 de enero de 2004, inédita.
[1617] Cartelera del INBA, en *Novedades*, México, 12 de mayo de 1979.

*Saltimbocca* (c. Falco, m. Michel Shal), *Imago* (c. Rodea, m. Brahms) y *Escargot* (c. Falco, m. Ralph MacDonald).[1618]

También en mayo, el 26 y 27, el Grupo Piloto presentó otra exhibición, la clase-espectáculo de técnica Graham a cargo de Federico Castro, en donde además Miguel Ángel Añorve y Victoria Camero del BNM bailaron *Acuarimántima*. A estas alturas, el Grupo Piloto ya había recibido clases de Asakawa, Añorve, Kenny Pearl y el propio Federico Castro.[1619]

De nuevo en julio, dentro del Ciclo Danza „79, el Grupo Piloto de Danza Contemporánea del CESUCO dio una exhibición de técnica Falco, a cargo de Alan Sener.[1620] Siguió otra más con obras y secuencias técnicas del 26 al 28 de octubre, a raíz de la cual Ricardo Castillo Mireles escribió que el CESUCO era una "mina de talento" y Lin Durán afirmó que los resultados se debían "a un plan que estuvimos cocinando durante varios años y que sólo se pudo realizar gracias a la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento"; la maestra consideraba que los alumnos del Centro tenían "los mejores maestros del mundo" y ése era "el secreto" del trabajo.[1621]

Junto a esas afirmaciones hubo críticas al modelo de enseñanza del Centro. Una de ellas provino de Bodil Genkel, quien afirmó que le parecía "excelente" el esfuerzo por lograr el enfrentamiento de los alumnos con diversas técnicas y estilos por medio de maestros invitados; sin embargo, "los cursos piloto de dos semanas o un poco más, difícilmente pueden ser asimilados por los estudiantes, salvo si son profesionales". Para Genkel, todo maestro sabía lo que implicaba formar realmente a un alumno, "algo totalmente distinto a los cursos temporales".[1622] Otra crítica la haría posteriormente una alumna del CESUCO, la bailarina Eloísa Greene, quien consideraba que el Grupo Piloto carecía de "un entrenamiento organizado" que tomara en cuenta las necesidades de sus integrantes para impulsar su desarrollo; además, opinó que faltaba que "se nos diera algo

[1618] Luis Bruno Ruiz, "Lin Durán promueve el Centro Piloto de Danza Contemporánea", *op. cit*.
[1619] "El Grupo Piloto de Danza del CESUCO demostrará la técnica Graham, el 26", *op. cit*.
[1620] "El Grupo Piloto I en el Teatro de la Danza", en *Novedades*, México, 11 de julio de 1979.
[1621] Lin Durán en Ricardo Castillo Mireles, "Impresionante, la nueva generación de bailarines del CESUCO, de Lin Durán", en *Excélsior*, México, 28 de octubre de 1979, pp. 17-B y 19-B.
[1622] Bodil Genkel en Patricia Cardona, "Bodil Genkel. Intereses personales y desunión hacen de la danza en México un mundo cerrado", *op. cit*.

más artístico, algo que nos llevara a ser profesionales", pues hasta ese momento el grupo era "muy de escuela" y "artísticamente indefinido".[1623]

En las presentaciones de octubre de 1979 en el Teatro de la Danza, los integrantes del CESUCO ejecutaron secuencias técnicas de Graham (a cargo de Miguel Ángel Añorve) y de Falco (de Jorge Gale); sobresalió entonces entre ellos "el talento de Cecilia Appleton", quien además era autora de dos coreografías. En esa ocasión Lin Durán opinó que los alumnos-bailarines tenían un "vocabulario" dancístico tan amplio, que podían "hacer casi cualquier cosa", y sobre su futuro aclaró que tenían la posibilidad de integrarse a las compañías profesionales existentes o permanecer en el Grupo Piloto, que esperaba pronto se convirtiera en otra más.

La directora del CESUCO ("se supone que soy la directora, pero nadie me ha nombrado") explicó que otra virtud del Grupo era ofrecer el espacio para que los coreógrafos ya formados confrontaran sus obras valiéndose de los alumnos-bailarines, y éstos, a su vez, compararan sus propios trabajos con los de creadores de "estatura internacional".[1624]

En noviembre de 1979, mientras el CESUCO trabajaba con el cubano Víctor Cuéllar, se convocó a otro curso de técnica Graham para bailarines profesionales y maestros de danza contemporánea, que impartió Kenny Pearl del 26 de noviembre al 14 de diciembre.[1625]

Un día después de iniciado ese curso, el 27 de noviembre de 1979, se inauguró en las flamantes instalaciones de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento" el Auditorio Ollin Yoliztli, con un concierto de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Fernando Lozano. En la invitación se decía que Carmen Romano convocaba a dicha función "en honor de las primeras damas de los países visitantes", y se pedía a los asistentes que vistieran de gala ("damas vestido de cocktail, caballeros traje oscuro").[1626] El Auditorio se sumó al conjunto Ollin Yoliztli, en el que había salones de

[1623] Eloísa Greene en Ricardo Castillo Mireles, "No hay escuelas para los bailarines de concierto", en *Excélsior*, México, 23 de abril de 1980, pp. 1-B y 6-B.
[1624] Lin Durán en Ricardo Castillo Mireles, "Impresionante, la nueva generación de bailarines del CESUCO, de Lin Durán", *op. cit*.
[1625] Convocatoria de CESUCO, en *Excélsior*, México, 24 de noviembre de 1979.
[1626] Invitación a la inauguración del Auditorio Ollin Yoliztli, México, 27 de noviembre de 1979.

danza y música, además de oficinas, que cumplían con las condiciones técnicas y de funcionalidad requeridas para el proyecto educativo del FONAPAS.

En diciembre regresó el Grupo Piloto del CESUCO al Ciclo Danza „79, en donde 21 estudiantes del grupo avanzado de los tres que formaban la base del nivel B participaron en una exhibición técnica de Graham, coordinada por Federico Castro, y las seis bailarinas del nivel profesional A, en la de técnica Falco, a cargo de Jorge Gale: eran Cecilia Appleton, Norma Batista, Rosa Margarita Martínez, Leticia Pliego, Laura Rocha y Yuri Tokunaga, todas ex alumnas de la carrera de concierto de la ADM y de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA. Además, Gale ejecutó el solo *Michelangelo* (o *David*) de Víctor Cuéllar (m. Sergio Vitier); Castro presentó su obra *Retrato de adolescente* (m. Chris Hinze), y Appleton, las suyas *Una intención* (m. improvisación Álvarez, Tamez y Mejía) y *Chispazos* (m. Walter Carlos). La música de las secuencias técnicas, así como de *Una intención*, era interpretada en el Auditorio por Humberto Álvarez en los teclados, Hugo Tamez, percusiones y batería, y Mario Mejía, bajo eléctrico.[1627]

En febrero de 1980 se anunció que en el CESUCO estaban montando obras los coreógrafos Jorge Gale, Graciela Henríquez, Cecilia Appleton, Isabel Bustos, Esperanza Gómez y Mirta Blostein, las cuales se presentaron en el Teatro de la Danza en marzo y abril de ese año. Para el 5 de mayo se tenía planeado que el Centro participara en los festejos chicanos en Phoenix, con auspicio de la Universidad de Arizona; en el país darían funciones en ciudades de Querétaro, San Luis Potosí, Aguascalientes, Michoacán, Jalisco y Guanajuato.

En cuanto a los cursos que se impartirían ese año, se adelantó que en febrero Takako Asakawa y David Hatch Walker se encargarían de los de técnica Graham, y en agosto Susan Buirge (figura de la vanguardia dancística francesa), de los de coreografía. Mientras, Lin Durán se encargaba de las clases de introducción a la coreografía.[1628]

En marzo de 1980 Castillo Mireles escribió que "si la danza en México debe tomar un rumbo nuevo, sin duda los que habrán de cambiarla serán los jóvenes que ahora surgen del CESUCO". Cecilia Appleton, joven bailarina y coreógrafa de 21 años que se había convertido en la cabeza de su grupo, declaró que las integrantes del Grupo Piloto A (el

---

[1627] "Vida y Movimiento presenta a su Grupo Piloto de Danza", *op. cit.*

[1628] Inés Villasana, "La próxima semana iniciará actividades la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, de Bellas Artes", en *Unomásuno*, México, 12 de febrero de 1980.

profesional) tenían la intención de mostrar su trabajo a toda clase de público, y que aunque se les había presentado la oportunidad de incorporarse a las compañías de danza contemporánea que en ese momento trabajaban en la ciudad, no lo habían hecho porque "nuestros conceptos y necesidades son diferentes [...] quizá más jóvenes". A la pregunta de si esa juventud no era una desventaja para el grupo, Appleton respondió que cuando se había creado el Grupo estuvieron conscientes de su inmadurez y de que "íbamos a estar solas", pero un año después la situación era otra, porque habían acumulado experiencia y contaban con maestros como Añorve, Gale y otros, y con el apoyo de la Escuela "Vida y Movimiento".

Castillo Mireles le comentó que al verlas bailar, "pienso que aún tienen mucha influencia de las clases que han tomado"; Appleton lo reconoció y se lo adjudicó a que "apenas estamos saliendo de la escuela". Sobre el nombre del Grupo, dijo que por el momento "la maestra Lin" había optado por llamarlos Piloto A y B, con lo que estaba de acuerdo, "porque apenas estamos empezando, pero la meta mía es que se nos reconozca como una compañía profesional" con nombre propio.[1629]

Del 10 al 13 de abril el CESUCO actuó dentro del Ciclo Danza „80 en el Teatro de la Danza con *Tango* (o *Nosotros*) de Mirta Blostein (m. Piazzola), en la que participaban 16 bailarines, de quienes destacaron Lorena Glinz y Óscar Becerra; *Litgú* de Jorge Gale (m. Ralph Mac Donald); *Ligamentos* de Esperanza Gómez (m. Grossé); además de *Una intención*, *Chispazos* y *Retrato de adolescente*. Los bailarines fueron Cecilia Appleton, Norma Batista, Jeffrey Ellies, Eloísa Greene, Lorena Glinz, Margarita Martínez, Leticia Pliego, Rodrigo Pérez Salazar, Óscar Pérez Luna, Laura Rocha, Orlando Shecker y Yuri Tokunaga.[1630]

Luego de estas funciones, el CESUCO apoyó la realización de otra, privada, ese mismo mes en el Teatro de la Danza, para estrenar *Tropicana's Holiday* de Graciela Henríquez e Ismael Fernández. José Antonio Alcaraz y Patricia Cardona elogiaron la obra emocionados; el primero hizo referencia a su "refrescante sensualidad" y "deliciosa

---

[1629] Ricardo Castillo Mireles, "El Taller que dirige Lin Durán revoluciona la danza", en *Excélsior*, México, 31 de marzo de 1980, pp. 1-B y 2-B.
[1630] "Se presenta hoy el grupo de danza contemporánea de CESUCO", en *Unomásuno*, México, 9 de abril de 1980, y "Vida y Movimiento presentó a su Grupo Piloto", en *Excélsior*, México, 20 de abril de 1980.

cachondería tropical", así como a su "anticonvencionalismo".[1631] Cardona opinó que *Tropicana's* "abre la brecha para un realismo nuevo, actualizado, que regresa a la anécdota, que redescubre al bailarín callejero, tan cercano al *tepiteño* de todos los países latinoamericanos, que se aleja del ideal *giselliano* en el que sólo „lo blanco, alto y esbelto" es lo bello y que retoma lo obsceno como una forma de arte".

Para Cardona, el CESUCO había acertado al invitar a Henríquez como coreógrafa para "ampliar la gama de posibilidades estilísticas que los grupos piloto de este Centro experimentan en carne propia cada vez que un nuevo autor –proveniente de cualquier tendencia, como hasta la fecha se ha comprobado– deja una obra montada". Destacó la actuación de Herminia Grootemboer y elogió "la disciplina y entrega" de los estudiantes del CESUCO en "uno de los más frescos y originales trabajos que integran la lista de coreografías ya creadas para ese Centro".[1632]

El espectáculo causó controversia por las mismas razones que fue elogiado por Alcaraz y Cardona, y "Lin Durán ya no lo quiso presentar más", según Graciela Henríquez.[1633] Ésta se retiró del CESUCO y junto con los bailarines invitados que habían participado (como Grootemboer y Gregorio Fritz, entre otros) formó el grupo Tropicanas.

Por su parte, Lin Durán ha aclarado que el trabajo que creó Henríquez no era precisamente para el CESUCO, sino que éste y su directora le dieron apoyo para que la coreógrafa realizara el montaje y lo presentara en el Teatro de la Danza, pero no fue parte de su repertorio. Incluso los bailarines que trabajaron con Henríquez, sostiene Durán, eran parte del equipo de trabajo de Henríquez y no del CESUCO.

Del 3 al 6 de junio el CESUCO regresó al Teatro de la Danza, al igual que en julio, cuando repuso la "brillante danza de mujeres al estilo Falco" *Litgú* de Jorge Gale, y *Ligamentos* de Esperanza Gómez, y estrenó *Canciones* de Mirta Blostein (m. nueva canción latinoamericana), *Libertango* de Arturo Garrido (m. Piazzola), y *Ritual* (m. Grupo Inca Taki) y *Nudo* (m. Humberto Álvarez) de la prolífica Cecilia Appleton. Formaron el elenco los dos últimos coreógrafos, además de Norma Batista, Fernando Castillo, Jeffrey Ellies,

---

[1631] José Antonio Alcaraz en *Proceso*, México, abril de 1980, cit. en Anadel Lynton, "Graciela Henríquez", *op. cit*, p. 45.
[1632] Patricia Cardona, "Con *Tropicana's Holiday* Gabriela Enríquez [*sic*] e Ismael Fernández abren la brecha de un realismo nuevo", *op. cit*.
[1633] Graciela Henríquez en Anadel Lynton, "Graciela Henríquez", *op. cit*., p. 46.

Margarita Martínez, Rodrigo Pérez Salazar, Leticia Pliego, Laura Rocha y Yuri Tokunaga, además del pianista y compositor Humberto Álvarez.[1634]

Luego de esas funciones, Patricia Cardona opinó que del CESUCO saldría "una importante generación de bailarines para la danza contemporánea, con una visión suficientemente amplia de los estilos y sus posibilidades expresivas, que ocupará una posición determinante en las trayectorias del género en México". Ello, debido a que en ese Centro se conocían diversas técnicas y paralelamente "se entra en contacto con la perspectiva particular de los coreógrafos invitados, la que puede situarse tanto en la línea diluida del expresionismo como en una mezcla *sui generis* de los estilos imperantes (Falco, Nikolais, Cunningham, Graham)". Cardona escribió que el CESUCO atravesaba por una etapa "en la que prefiere aún no romper con una manifestación tenue de la danza, cuyos mejores momentos se detectan en los diseños espaciales como en el contraste dinámico entre bailarines".[1635] El adjetivo "tenue" puede explicar la negativa a mantener el espectáculo *Tropicana´s Holiday*, que rompía totalmente con los parámetros que la directora del Centro había impuesto con el apoyo de la comunidad del Centro, pues según Durán, ésta había rechazado la obra de Henríquez.[1636]

En octubre el Grupo Piloto del CESUCO volvió a presentarse en el Teatro de la Danza, del 23 al 26. En esa ocasión los estrenos fueron *Cojines* de Cecilia Appleton y *Desdoblamientos* de Fernando Castillo, además de las secuencias técnicas de Federico Castro con improvisaciones a cargo de Humberto Álvarez (en el teclado), Hugo Tamez, Roberto Alcubierre y Germán García (percusiones), Mario Mejía (bajo) y Alberto Delgado (flauta).[1637]

Como varios cronistas lo habían escrito, el CESUCO fue un espacio propicio para la creatividad y la formación de nuevos coreógrafos y bailarines, que se desarrollaron en la década de los ochenta y permitieron el surgimiento de la nueva danza contemporánea y la modificación de la correlación de fuerzas del campo dancístico mexicano. Sin embargo, debieron hacerlo de manera independiente, pues el CESUCO desapareció en el siguiente

[1634] "CESUCO, Vida y Movimiento, presenta al Grupo Piloto de Danza Contemporánea", *op. cit*.
[1635] Patricia Cardona, "El CESUCO, una nueva perspectiva dancística", en *Unomásuno*, México, 18 de julio de 1980.
[1636] Lin Durán en entrevista con Margarita Tortajada Q., *op. cit*.
[1637] "El Grupo Piloto de Danza Contemporánea se presentará desde hoy, con obras de Castro, Appleton y Castillo", *op. cit*.

sexenio y las instalaciones de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento" fueron entregadas al DDF en 1983, que decidió convertirla en un centro social y cultural para aficionados.[1638] Por la lucha de Lin Durán y la comunidad del CESUCO, éste, con el nombre de Centro de Investigación Coreográfica (CICO), fue retomado por el INBA, al que se encuentra integrado hasta la actualidad.

**5. Algunas escuelas de danza privadas**

Innumerables y sin registro alguno fueron las escuelas privadas que tuvieron actividad de 1977 a 1980. Muchas continuaban una labor de años atrás, como la Academia de Balé de Coyoacán de Ana Castillo o la escuela de Nina Shestakova, que en julio de 1979 celebró un homenaje por los cincuenta años de trabajo de la maestra rusa.[1639]

La Escuela de Ballet Clásico y Moderno de Martha Pimentel también se mantuvo, así como sus recitales anuales en el Teatro Celestino Gorostiza, como los de junio de 1977 y julio de 1978. En la primera fecha los alumnos interpretaron bailes folclóricos, *Una lección de danza* y *Pierrot y Colombina*, donde se distinguieron Lissette Rusi y Cuauhtémoc Nájera. Las coreografías eran de Martha Pimentel; los maestros, Guadalupe Larios, Ernesto Cadena, Beatriz Sánchez, Guillermo Valdez y Alma Castellanos; la pianista, Alicia Angulo.[1640] En la segunda fecha las coreografías fueron de los maestros Martha Ángeles, Guadalupe Larios, Rosario Manzanos, Guillermo Maldonado y Martha Pimentel.[1641]

El Centro de Arte y Ballet, dirigido por Tita Arroyo, también trabajó en esos años en Tecamachalco, impartiendo clases de danza clásica según el sistema de la Royal Academy y la escuela cubana, además de jazz (técnica Luigi) y música.[1642] Entre otras actividades, en mayo de 1977 se presentó en el Teatro del Bosque ante artistas y funcionarios del INBA y el DDF con las obras *El dilema de la luna* y *Spectros*. Los créditos fueron para Tita Arroyo y Joan Mondellini en la coreografía; Guadalupe Ruiz,

---

[1638] Patricia Cardona, "„Con toda irresponsabilidad el DDF destruye un trabajo de cuatro años‟, dice Lin Durán", *op. cit*.
[1639] Luis Bruno Ruiz, "50 años como maestra de danza", en *Excélsior*, México, 13 de julio de 1979, pp. 17-B y 18-B.
[1640] Luis Bruno Ruiz, "El ballet canaliza „fuerzas interiores‟", en *Excélsior*, México, 25 de junio de 1977, pp. 1-B y 4-B.
[1641] Luis Bruno Ruiz, "Recital anual de ballet", en *Excélsior*, México, 9 de julio de 1978, p. 17-B.
[1642] "Nuevo centro de arte y ballet en Tecamachalco", en *Novedades*, México, 2 de octubre de 1978.

Matías del Olmo, Perla Hage y Enedina Cerón en el vestuario; Juan González Amador en la iluminación, dirección de la escuela de Noé Lugo, supervisión artística de Carlos López Magallón, dirección escénica de José Medina y dirección general de Tita Arroyo.[1643]

En 1978 Ema Pulido fundó su Estudio Profesional de Danza, donde se recuperaron las influencias de maestros norteamericanos como Miguel Gonz y Karen Baker. En esos momentos la escuela impartía clases de jazz, tap, danza clásica y contemporánea, con la participación de los maestros Socorro Larrauri, Isabel Hernández y Ricardo Riebeling, además de los cursos de actuación de Arturo Beristáin y acrobacia de Raúl Kaluriz. El interés de Pulido era establecer una escuela que rompiera con la visión "elitista y cuadrada" imperante y que recibiera a profesionales y no profesionales de la danza interesados en acceder a otros espacios, como la televisión. Su propuesta fue muy bien recibida y la escuela ha contribuido durante más de dos décadas a la formación y especialización de numerosos bailarines.[1644]

---

[1643] Programa de mano del Centro de Arte y Ballet, Teatro del Bosque, México, 9 y 10 de mayo de 1977.
[1644] Ema Pulido en Margarita Tortajada Q., "Ema Pulido", en *Homenaje Una vida en la danza 1996*, *op. cit*., p. 77.

## XVII. La danza en la provincia

### 1. Presencia del INBA en el país

Desde el inicio de su gestión al frente del INBA, Juan José Bremer planteó como objetivo prioritario democratizar a esa institución, lo que necesariamente implicaba darle una dimensión nacional y atacar el centralismo en el que se había desarrollado. El Instituto ya contaba con las figuras de Casas de la Cultura (CC) e Institutos Regionales de Bellas Artes (IRBA), los cuales fortaleció, además de crear nuevos con el propósito de impartir talleres artísticos, desarrollar la potencialidad de los artistas y formar un público sensible.

Esa labor le correspondió a la Dirección de Promoción Nacional del INBA, cuyo titular era Víctor Sandoval, que fundó IRBA y CC en el país, estableció programas de capacitación y actualización para los maestros, estimuló a los grupos artísticos locales, organizó giras de los procedentes del DF y apoyó actividades de difusión en diversas ciudades. Fernando de Ita ha escrito sobre este poeta y funcionario, quien reunió las virtudes que en esa época requería un "promotor cultural de primer orden": "olfato político, sensibilidad artística y social; mano izquierda; paciencia; vocación de servicio, piel dura y estómago resistente". Gracias a ello, Sandoval logró apoyos de los gobiernos estatales para numerosos proyectos, como el Festival de Danza de San Luis Potosí, además de ser "el interlocutor perfecto de los promotores culturales del país".[1645]

En 1979 Gladiola Orozco señaló uno de los problemas que toda esa actividad puso en evidencia: la falta de profesionalización de los promotores culturales. La directora del Ballet Independiente afirmó que, a pesar del "despliegue enorme de esfuerzos artísticos y económicos" que representaban las giras por el país para las compañías e instituciones, generalmente las presentaciones que tenían sólo eran un número más en el registro estadístico de los "representantes culturales". Éstos carecían de preparación para ocupar sus cargos y reducían "toda una cadena de esfuerzos a un mero trámite burocrático", cuyo resultado era que el funcionario en cuestión

> cuenta con una lista de eventos que se suman al final para rendir informe de su labor, pero nunca tiene que explicar cuáles fueron los resultados cualitativos. De ser así, tendría que decir que su desinterés e ignorancia dejaron a varias compañías sin difusión, sin técnicos, sin público y muchas veces, esto nos ha sucedido, hasta sin las llaves que abren el local de

[1645] Fernando de Ita, "Servicio cultural", en suplemento cultural *El Ángel* de *Reforma*, México, 20 de enero de 2002, p. 3.

presentación. [...] Es todo un sistema de desorganización, de favoritismos y de ignorancia al que hay que sanear, porque de él depende que nuestro trabajo llegue con efectividad al público para el cual trabajamos.[1646]

En octubre de 1979 se efectuó en la ciudad de Puebla la segunda reunión nacional de directores de las treinta Casas de Cultura que funcionaban en el país. Ernestina Gamboa, directora de la CC de Gómez Palacio, Durango, quien señaló como una acción sobresaliente de su institución las exposiciones itinerantes que llegaban al Museo de Arte Moderno de su ciudad, explicó que en esa reunión se pretendía reunir conocimientos y experiencias para fijar "las bases de una estructura más sólida para el desempeño de los promotores culturales del país", lo que repercutiría en un mejoramiento de "la enseñanza artística". Por su parte, Eduardo Heredia, director del Instituto de Bellas Artes de Veracruz, mencionó que se plantearía "la problemática cultural cuantitativa y cualitativamente", además de discutirse la protección del patrimonio cultural y el aprovechamiento "con más rigor de todos los renglones artísticos".

Los treinta directores coincidieron en que se habían cumplido los objetivos de descentralización cultural y difusión de actividades artísticas, los cuales habían planteado en una primera reunión de estos organismos. Sin embargo, destacaron como problema central la carencia de recursos, que se traducía en falta de materiales para trabajar, deficientes instalaciones e insuficiencia de maestros para impartir los talleres de las diferentes especialidades. Las consecuencias eran, en palabras del director de la CC de Salamanca, Octavio Leal Gómez, que "el analfabetismo cultural y artístico es más grave que el analfabetismo de la letra".

Por su parte, Alberto Montero, director de la conflictiva CC de Lázaro Cárdenas, Michoacán, se quejó de la dificultad de trabajar con "poblaciones rotantes" como la de su ciudad, aunque aun así daba servicio a 500 alumnos, mayoritariamente obreros. En cambio, la CC de Puebla, que contaba con una de las mejores instalaciones del país, atendía a 600 mil personas, y su director Pedro Ángel Palou se refirió al problema de la difusión cultural, por "falta de regionalización y una desigual distribución de las Casas", pero consideró que

[1646] Inés Villasana, "Del 22 de mayo al 8 de junio, la Temporada de Danza Contemporánea", en *Unomásuno*, México, 11 de mayo de 1980.

de tres años a la fecha se había avanzado en el desarrollo de los programas y "se han logrado descentralizar los servicios artísticos".[1647]

Precisamente en la CC de Puebla, fundada en 1974 por Palou, se había formado el Taller de Danza, dirigido por la bailarina Cynthia Couttolenc. Ésta invitaba continuamente a maestros de la ciudad de México a impartir cursos, como Valentina Castro (encargada del de técnica Nikolais), a Ema Pulido (de jazz) y a Sergio Vicencio y Nellie Happee (ambos de ballet).[1648] Eventualmente el Taller tuvo presentaciones en el DF, como en noviembre de 1979 en el Teatro del BFM, cuando dio una demostración de técnica Nikolais y bailó obras de Couttolenc y Marta Castro,[1649] o en abril de 1989, en el Museo Universitario del Chopo.[1650]

Además, en la CC poblana se realizaba el ciclo Domingos Culturales, gracias al cual se dio a conocer el trabajo de grupos dancísticos, musicales y teatrales de numerosas instituciones culturales y educativas de ése y otros estados. El 24 de febrero de 1980 la Compañía Titular de Danza del Colegio de Bachilleres se encargó de actuar en la celebración de los 250 domingos culturales organizados ininterrumpidamente en ese lugar.[1651]

Como los directivos de las Casas de la Cultura, también los artistas y compañías tuvieron una opinión favorable del trabajo que llevaba a cabo la Dirección de Promoción Nacional. La Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo fue una de ellas, pues gracias a esa instancia llevó su espectáculo *El hombre y la danza* a innumerables ciudades (sólo en julio y agosto de 1980 se presentó en trece diferentes), lo que le permitió difundir su trabajo y obtener los ingresos tan necesarios para su permanencia.

Asimismo, Athenea Baker reconoció en 1979 que por primera vez después de muchos años el INBA promovía la descentralización de la cultura. La bailarina impartió su Taller de Movimiento y Expresión durante julio y agosto en Querétaro, cuya organización estuvo a cargo de Promoción Nacional y de la Coordinación General de Educación

[1647] Juan José Bremer en Patricia Zama, "El problema del Ballet Independiente es de índole jurídica: J. J. Bremer", *op. cit.*
[1648] Luis Bruno Ruiz, "Trabajo creativo en la Casa de la Cultura de Puebla", en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1979.
[1649] Luis Bruno Ruiz, "Demostrarán la técnica Nikolais", en *Excélsior*, México, 12 de noviembre de 1979.
[1650] "Danza de la Casa de la Cultura de Puebla en el Museo del Chopo", en *Unomásuno*, México, 11 de abril de 1980.
[1651] "Elodia Straffon: Los bailes folclóricos mexicanos están siendo desvirtuados", en *Novedades*, México, 29 de febero de 1980.

Artística del INBA. Ambas instancias estaban al frente del programa "Conferencias, seminarios, talleres y cursos de capacitación y actualización artística en provincia", dirigido a maestros e instructores de CC y otras instituciones para "perfeccionar sus conocimientos artísticos y la capacidad de impartirlos, así como fortalecer y acrecentar un clima favorable al desarrollo de la cultura a través de la sensibilización artística de la población y en especial de los niños".[1652]

Otros cursos que organizó Promoción Nacional, sin duda para cubrir la demanda de capacitación que antes de su "desaparición" satisfacía la ADM, fueron los Cursos de Verano de Danza Folklórica. En julio y agosto de 1980 se impartieron por tercer año consecutivo, se eligió a las ciudades de Aguascalientes y Campeche, así como la delegación Magdalena Contreras del Distrito Federal, como su sede, con el fin de colaborar en la formación integral de maestros y estudiantes normalistas y la actualización de maestros de danza, bailarines y directores de grupo. Se impartieron clases sobre conocimientos geográficos y socioeconómicos de las regiones del país, etnografía, motivación dramática, música, técnica de danza folclórica, repertorio, música aplicada a la danza, vestuario, introducción a la coreografía y maquillaje.[1653]

En lo que se refiere a los IRBA y sus grupos artísticos, también fueron beneficiados por el "plan descentralizador" de Bremer. Ejemplo de ello fue el Instituto de Celaya, a cuyo Ballet Folklórico Juvenil, fundado en 1973 y dirigido por Raúl Alvarado García, la Dirección de Patrimonio Nacional auspició una gira en abril de 1979, por la ciudad de México, Puebla, Orizaba, Veracruz, Tlacotalpan, Cárdenas, Villahermosa, Campeche, Mérida, Juchitán, Tehuantepec y Oaxaca.[1654] Otro ejemplo fue el del IRBA de Cuernavaca, en funciones desde la década de los cincuenta con talleres de danza clásica, moderna, folclórica y danzas orientales (en 1965 impartidas por la famosa Xenia Zarina), y su propio Ballet Folklórico.[1655]

Pero a pesar de los esfuerzos del INBA y las instituciones locales, en todo el país se mantenía la exigencia de funcionarios y artistas de la danza de contar con maestros

[1652] "Athenea Baker coordina en Querétaro el Taller de Movimiento y Expresión", en *Excélsior*, México, 16 de junio de 1979.
[1653] "Se inician los Cursos de Verano de Danza Folklórica Mexicana", en *Novedades*, México, 23 de julio de 1980.
[1654] "Gira del Ballet Folklórico Juvenil de Celaya", en *Novedades*, México, 9 de abril de 1979.
[1655] Currículum de Raquel Ordaz-Moreno, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

capacitados para impartir las diversas especialidades. En febrero de 1980 tocó el turno a José Luis Sustaíta, jefe de la Sección de Danza de la CC de Aguascalientes, quien pidió a las autoridades del INBA "voltear los ojos hacia la danza" apoyando más su difusión. Hizo el llamado desde su ciudad, al inaugurar el Foro de Danza Contemporánea auspiciado por el INBA, en el que participaban maestros y estudiantes de las zonas centro y norte del país. Ese programa tenía como objetivo "impulsar el intercambio entre maestros de provincia interesados en conocer y exponer sus puntos de vista sobre las tendencias actuales de la danza moderna", y convocó a más de cincuenta alumnos de Monterrey, Saltillo, Torreón, Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Michoacán, Querétaro y Aguascalientes.

En esa ocasión Sustaíta se lamentó de que se menospreciara a los artistas que se desarrollaban en la provincia a pesar de su gran valor, y afirmó que "en el interior del país existe un público potencial para la danza, pero desgraciadamente se tiene el grave problema de que los grandes movimientos del arte no llegan a los estados", por lo que los artistas de la danza se veían obligados a acudir a la ciudad de México para conocer esas propuestas, estudiar y recibir asesoría.[1656]

**2. Instituto Potosino de Bellas Artes, Ballet Provincial de San Luis Potosí y arranque del Festival Nacional de Danza**

Mención especial merece el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA), uno de los IRBA más importantes del país desde su fundación, por el impulso que dio a la danza en su entidad y en el ámbito nacional mediante su escuela, sus maestros y grupos artísticos (de danza, el Ballet Provincial, el Ballet Infantil y el Ballet Folklórico).

A principios de 1977 se publicaron notas en la ciudad de México acerca de la participación del Ballet Provincial, dirigido por Lila López, en un festival de danzas autóctonas, folclóricas y de ballet en la ciudad de San Luis Potosí, en donde actuaron en la Plaza del Carmen y dieron una función especial en honor de Juan José Bremer, quien se encontraba de visita.[1657]

Otra nota ded marzo de ese año se refirió al IPBA como el único centro cultural de provincia con instalaciones adecuadas y creadas por especialistas, en función de las necesidades de la educación artística. Su director Raúl Gamboa afirmó en una entrevista

[1656] "J. L. Sustaíta. Pide al INBA atención para la danza", en *Unomásuno*, México, 24 de febrero de 1980.
[1657] Luis Bruno Ruiz, "Se presentaron en San Luis Potosí", en *Excélsior*, México, 31 de enero de 1977.

que en las escuelas del IPBA se impartían "conocimientos técnicos, orientaciones estéticas y toda la teoría indispensable" para la creación artística, y que el propósito que perseguía su institución era sensibilizar al "mayor número de gente para vivir", considerando que debido al aumento poblacional los objetivos de centros similares debían ser "más trascendentales y colectivos".[1658]

En junio el IPBA y el gobierno de San Luis Potosí rindieron un homenaje a Rufino Tamayo con diversos actos culturales; uno de ellos fue la función del Ballet Provincial, en la que Lila López estrenó *Homenaje* (m. Moncayo), *LX* (*Lux*, m. Edgar Varèse) y *Tiempo presente* (m. Pierre Henry, esc. Jesús Sánchez, vest. Carmen Alvarado), además de reponer *Diez en la búsqueda* (m. Pierre Shaffer y Luc Ferrari). Los bailarines fueron Patricia Domingo, Carmen Alvarado, Cristina Alvarado, Reina Coronado, Yolanda Castillo, Claudia Rivera, Guadalupe Orellana, Rebeca Alvarado, Ángeles Alvarado, Navidad Gutiérrez, Arcelia Farfán, Noemí Torres, Marcela Morales, Liliana Ferrétiz, Agripina Galicia, Alberto Zúñiga y Sabino Solís.

Según Luis Bruno Ruiz, *Homenaje* denotaba cierta influencia de Nikolais, pero al reunir varios estilos Lila López había llegado a crear su propia expresión, que fue elogiada por Tamayo y el crítico Antonio Rodríguez.[1659]

En agosto se celebró la Feria Nacional Potosina 1977, que incluyó varias actividades, como la exhibición de pintura infantil; un homenaje a Blas Galindo, con un concierto en el Teatro de la Paz por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por José Guadalupe Flores,[1660] y la presentación del programa de danza *Primera confrontación coreográfica*. Este último tuvo lugar el día 22 en el Teatro de la Paz, donde actuó el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, y el IPBA otorgó reconocimientos a las coreógrafas del grupo Valentina Castro, Graciela Henríquez, Roseyra Marenco y Eva Zapfe, entregados por el gobernador Guillermo Fonseca Álvarez, el presidente municipal Juan Antonio Ledezma Zavala y el presidente de la FeNaPo 77, Pablo Díaz del Castillo.

---

[1658] Raúl Gamboa en José de Guadalupe Muñoz Ramos, "El IPBA, en la ciudad de San Luis Potosí se puede considerar una escultura, donde coinciden todas las expresiones del arte", en *Novedades*, México, 3 de marzo de 1977.

[1659] Luis Bruno Ruiz, "Bases de Nikolais, con un toque plenamente latino", en *Excélsior*, México, 23 de junio de 1977, pp. 1-B y 2-B.

[1660] Luis Bruno Ruiz, "Feria Cultural en la ciudad de San Luis Potosí", en *Excélsior*, México, 28 de agosto de 1977, pp. 1-B y 3-B.

El programa incluyó las obras *Espacios* de Graciela Henríquez (m. Manuel Enríquez); *Bachiana* de Joan Gainer (m. Villa-Lobos); *Quetzales* de Roseyra Marenco (m. Carlos Jiménez Mabarak); *Ruptura* de Eva Zapfe (m. Antonio Russek), y *Códices* de Valentina Castro (m. Carlos Cruz de Castro, Armando Lavalle y Antonio Russek). Los bailarines participantes fueron Rosa María Barrones, Óscar Becerra, Mabel Diana, Cristina Duque, Enrique Guzmán, Rubén Godínez, Luz María Montelongo, Miguel Luna, Rubén Vázquez, Roberto Villa y Virginia López, y como invitados estuvieron Valentina Castro, Canuto García, Ismael Fernández, Bernardino Gómez y Eva Zapfe. La directora general era Amalia Hernández; directora de la escuela del BFM y asesora artística, Clementina Otero de Barrios; directora artística, Norma López; coordinadora, Valentina Castro.[1661]

En 1978 el Ballet Provincial hizo una gira por McAllen, Texas y Reynosa, Tamaulipas. En junio de ese año se cumplió uno de los proyectos de Raúl Gamboa y el IPBA: la inauguración del Centro de Difusión Cultural (teatro, sala de exposiciones y biblioteca adjuntos al edificio del IPBA), concebido siete años atrás, pero hasta ese momento se habían logrado conjugar los esfuerzos del estado y el INBA. El edificio fue diseñado por el arquitecto Marco Antonio Garfias y se construyó en un terreno donado por el gobernador Fonseca.[1662] En diciembre de ese año se presentaron los alumnos de todas las escuelas del IPBA, festejando la inauguración del Centro de Difusión Cultural en un homenaje al gobernador, quien declaró que la cultura mantenía los ideales de libertad, paz y progreso. Los alumnos de danza bailaron *Los matlachines*, *La danza de las varitas* y *Xtabay* de Lila López (m. Luis Sandi, esc. Gamboa).[1663] A partir de ese momento, el Ballet Provincial contó con un foro más, en donde programó dos funciones semanales, además de las que daba en los municipios de su entidad. El número de presentaciones creció gradualmente y para finales de 1980 eran en promedio 150 anuales.[1664]

Con apoyo del IPBA y el FONAPAS, en 1979 el Ballet Provincial viajó en gira por el país (Hermosillo, Chihuahua, Torreón, Mexicali, Tijuana, Ensenada, Ciudad Juárez y

[1661] Programa de mano de Grupo Experimental de Danza Moderna, Primera Confrontación Coreográfica, Feria Nacional Potosina 1977, Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 22 de agosto de 1977.
[1662] Angelina Camargo B., "Crean el Centro de Difusión Cultural del Instituto Potosino de Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 4 de junio de 1978, p. 30-A.
[1663] Luis Bruno Ruiz, "Niños de San Luis Potosí bailaron y cantaron obras de su región", en *Excélsior*, México, 11 de diciembre de 1978.
[1664] Programa de mano del Coloquio de Danza Contemporánea, Jefatura de Servicio de Prestaciones Sociales de la Subdirección General de Servicios Institucionales, IMSS, Teatro Félix Azuela, México, 1 a 7 de diciembre de 1980.

Culiacán) y por varias ciudades de Estados Unidos, llevando sus 45 obras, todas "muy interesantes, por el color y movimientos de una originalidad rigurosa y emocionante". Además, en Austin, Texas se le solicitó a Lila López que impartiera clases de Nikolais y lo hizo con "sorprendente maestría".[1665] También en ese año, la compañía participó en el programa de televisión *México magia y encuentro*.

En abril de 1980 de nuevo el IPBA organizó diversas actividades con la participación de artistas de todas las disciplinas. En el Centro de Difusión Cultural se montó una exhibición de obras plásticas; en el Teatro de la Paz actuó la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Sergio Cárdenas, así como el Coro y Orquesta de Cámara del IPBA. También el Ballet Infantil y el Ballet Folklórico del IPBA tomaron parte, bajo la dirección de Lila López y José Puente, respectivamente, además del Ballet Provincial, y Luis Bruno Ruiz dio conferencias sobre danza, poesía y música.[1666]

En junio del mismo año se celebró el I Festival de Arte Primavera Potosina en la ciudad de San Luis Potosí, que fue un éxito en cuanto a la calidad artística de los participantes y el público asistente. Hubo espectáculos al aire libre, como el del Ballet Folklórico local, dirigido por Gerardo Rosillo; en la catedral actuó la Sinfonietta de San Luis Potosí, considerada la base para la futura Orquesta Sinfónica del estado, que se pretendía fundar; en el Teatro de la Paz se presentó el Ballet de Eddy Toussaint, de Quebec, Canadá, con obras que utilizaban por igual la danza clásica y contemporánea, y en el parque Aranzazú estuvieron presentes el excelente mimo belga Frederick Vanmelle y su compañía.[1667]

El Ballet Provincial viajó a la ciudad de México en diciembre de 1980 para participar en el Coloquio de Danza Contemporánea del IMSS, en el Teatro Félix Azuela. Ahí dio a conocer su repertorio, compuesto por *Tiempo, espacio y energía* de una de las maestras y coreógrafas invitadas por Lila López, la norteamericana Katty Maddox (esc. Gamboa), además de las obras de la directora *Andante* (m. Beethoven, esc. Gamboa); *LX* (esc. y diseños Rosa Marroquín, narrador Roberto Dumont, edición musical Humberto Camargo); *Las aventuras del charro Micaelo por entrar con todo y caballo al cielo* (m.

[1665] Luis Bruno Ruiz, "Triunfaron 45 coreografías de Lila López, que montó el Ballet Provincial", en *Excélsior*, México, 10 de enero de 1980, pp. 1-B y 3-B.
[1666] Luis Bruno Ruiz, "Contra lo imitativo, en el Ballet potosino", en *Excélsior*, México, 27 de abril de 1980.
[1667] José Antonio Fernández C., "Primavera Potosina, un festival para todos", en *Novedades*, México, 11 de junio de 1980.

Carlos Chávez y Dámaso Pérez Prado, vest. Fernando Zaragoza); *Rebozos* (m. Galindo, vest. Angélica Villarreal), y *Rebozos 70* (c. y diseños Lila López, m. Pierre Henry).

Los integrantes del grupo eran Carmen Alvarado, María de los Ángeles Alvarado, Yolanda Castillo, Patricia Domingo, Fernando Escalante, María Eugenia Izquierdo, Angustias Lucio, Juan Manuel Martínez, Guadalupe Orellano, Claudia Rocío Rodríguez, Victoria Serrano, Sabino Solís, Noemí Torres, María Luisa Veloz, Catalina Villalobos, Claudia Vidales y Cruz Alberto Zúñiga.[1668]

También en ese año la compañía actuó en el Auditorio Nacional de la ciudad de México, en el popular programa de televisión *Siempre en domingo*, en el Teatro Morelos de Aguascalientes y en seis estados más. Además, fue de gira por ciudades de Texas y California, gracias al apoyo del INBA.

Desde tiempo atrás, Lila López había señalado la necesidad de formar maestros para las escuelas de danza de provincia, interés que compartía con todos los promotores de danza del país (como José Luis Sustaíta), y acudió a la Dirección de Promoción Nacional del INBA para solicitar apoyo. Pretendía organizar un encuentro de bailarines semejante a los que se llevaban a cabo en las áreas de artes plásticas, música y teatro, y sobre todo, abrir cursos para estudiantes y maestros de todo el país. "Todo el mundo estábamos gritando en la provincia que queríamos maestros. Se formaban las escuelas, los edificios, y luego no había maestros, era verdaderamente un problema".[1669]

Ella misma participaba como maestra de los Cursos de Verano del programa docente de perfeccionamiento que el INBA ofrecía en el país. Entre ellos, en 1980 viajó a Aguascalientes; posteriormente, a Mexicali, donde se encargó de impartir uno de técnica Nikolais de doce días, apoyada por seis bailarinas del Ballet Provincial, quienes también se presentaron en la CC de esa ciudad con su obra *Tiempo presente*. Al concluir ese curso, Lila López de inmediato partió a Tuxtepec, Oaxaca, a donde también fue comisionada por

[1668] Programa de mano del Coloquio de Danza Contemporánea, Jefatura de Servicio de Prestaciones Sociales de la Subdirección General de Servicios Institucionales, IMSS, Teatro Félix Azuela, México, 1 a 7 de diciembre de 1980.
[1669] Margarita Tortajada Quiroz, "Lila López. Danza de lucha y esperanza", en *Homenaje Una vida dedicada a la danza 1990*, *op. cit.*, pp. 9-19.

Víctor Sandoval, y dio clases para coreógrafos y bailarines en la CC local con asistentes de Morelia, Guadalajara, Mérida, Oaxaca y otros puntos del país.[1670]

Guiada por esas experiencias y necesidades, Lila López le dio solidez a su proyecto, que incluía cursos de capacitación y actualización, así como la programación de funciones de las compañías existentes en el país, todo dirigido hacia la danza contemporánea, y se lo presentó a Víctor Sandoval. Éste dio su apoyo, pero también se requería el del estado de San Luis Potosí, que Lila López consiguió al acudir con el nuevo gobernador, Carlos Jonguitud Barrios.[1671]

El resultado de ello y del gran esfuerzo desplegado por Lila López y el IPBA fue el I Festival Nacional de Danza, que se llevó a cabo del 19 de julio al 2 de agosto de 1981, fecha adecuada para que los maestros de provincia pudieran desplazarse a San Luis. Su objetivo era "estimular la actividad dancística en México y ofrecer (en forma descentralizada) aquellos conocimientos y técnicas de este arte a los pobladores de la provincia", mediante la actuación de grupos representantes de "distintas tendencias estéticas" y "cursos técnico-teóricos" impartidos por "los más calificados maestros especializados en las distintas materias conformadoras del conocimiento dancístico".

Lila López convocó a varios artistas y funcionarios para asistir al I Festival, lo que garantizó su respaldo; eran Guillermo Arriaga y Patricia Aulestia del FONAPAS; Socorro Bastida del Departamento de Danza del IMSS; Olga Cardona de Ibarra, esposa del titular de la SHCP; Amalia Hernández; Colombia Moya del Departamento de Danza de la UNAM; Elizabeth Pérez Liechti, directora de la revista *Danza*; Felipe Segura, director artístico de la CND, y Waldeen, "fundadora de la danza moderna en México".[1672] Sin embargo, Juan José Bremer no asistió a la inauguración del Festival, pues debió volar a la ciudad de México "con urgencia extrema (parecía como si fueran a destapar al tapado), y esa ausencia produjo, necesariamente, la del gobernador, que, por espíritu de simetría, también a última hora mandó a un representante".[1673]

[1670] Luis Bruno Ruiz, "Técnica de danza basada en una búsqueda de los espacios", en *Excélsior*, México, 30 de septiembre de 1980, pp. 1-B y 5-B.
[1671] Margarita Tortajada Quiroz, "Lila López. Danza de lucha y esperanza", *op. cit*., pp. 9-19.
[1672] Programa general del I Festival Nacional de Danza, INBA, gobierno del estado e IPBA, Centro de Difusión Cultural y Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 19 de julio a 2 de agosto de 1981.
[1673] Rafael Solana, "El fruto de las artes. En el próximo régimen debe continuar el impulso a la actividad artística", *op. cit*.

El programa del I Festival, presentado en el Centro de Difusión Cultural y el Teatro de La Paz, incluyó funciones del Ballet Provincial de San Luis, el Ballet Teatro del Espacio, el Ballet Nacional de México, la Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo y el grupo Danza Libre Universitaria. Los cursos fueron impartidos por Nellie Happee (danza clásica), Lin Durán (introducción a la coreografía), Martha Carreño (maquillaje para la danza), Cecilia Kamen, Claudia Cárdenas, Raúl Flores Canelo y Jaime Blanc (todos de técnica de danza contemporánea), el curso teórico-práctico de escenografía e iluminación escénica para la danza, a cargo de Antonio López Mancera; el de música y danza, de Ernesto Báez Lozano, y el de historia de la danza, de Luis Bruno Ruiz y Álvaro Muñoz de la Peña.

Además, se proyectaron películas; se montaron las exposiciones "La fotografía y la danza" de Raúl Aguilar y "El cartel y la danza"; se llevaron a cabo las mesas redondas "Danza clásica y contemporánea", moderada por Luis Bruno Ruiz, y "Nuevo derroteros de la danza contemporánea", por Alberto Dallal, y las conferencias "El lenguaje de la danza" (a cargo de Guillermina Bravo), "La formación de las diferentes escuelas de danza clásica" (Nellie Happee), "Historia de la danza" (Miguel Araiza), "La danza moderna y contemporánea en México" (Raúl Flores Canelo), "Compositores mexicanos de música para ballet" y "Primera compañía de danza moderna en México" (ambas de Carmen Sordo Sodi).[1674]

Según declaró Lila López, los objetivos del Festival eran sensibilizar al público para la danza contemporánea, permitir la participación y convivencia de todos los grupos de la especialidad, mostrar al público diversas tendencias coreográficas y, fundamentalmente, dar un apoyo pedagógico a los diversos grupos de provincia. Estaba convencida de que al elevar el nivel académico de la danza en el país, surgirían nuevos grupos experimentales y se abrirían las perspectivas de todos los participantes.[1675]

A partir de 1981 el Festival se convirtió en el acontecimiento dancístico de mayor trascendencia nacional e impactó a la totalidad de los grupos mexicanos de danza contemporánea; impulsó a la nueva danza que se desarrolló en la década de los ochenta,

[1674] Programa general del I Festival Nacional de Danza, INBA, gobierno del estado e IPBA, Centro de Difusión Cultural y Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 19 de julio a 2 de agosto de 1981.
[1675] "Lo más importante del Festival de Danza es su parte pedagógica", en *Excélsior*, México, 30 de julio de 1981, p. 10-B.

promovió sus intercambios y formó un público participativo. Ha sido, junto con el Premio Nacional de Danza, "termómetro e impulsor del mismo paradigma", y según Carlos Ocampo, "sin su conjunción es imposible explicar el acontecer y la vitalidad de la danza mexicana en los últimos veinte años" del siglo XX.[1676]

[1676] Carlos Ocampo, *Memoria de una utopía*. *El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, Ed. Ponciano Arriaga-gobierno del estado de San Luis Potosí-CONACULTA, México, 2001, p. 89.

### 3. Difusión e instituciones estatales

Con y sin apoyo del INBA y el FONAPAS, muchas instituciones estatales, municipales y privadas promovieron la danza escénica de 1977 a 1980, haciendo posible la programación de numerosas actividades.

Entre las que tuvieron continuidad está el Festival Internacional de Música, que se celebraba en la ciudad de Puebla; alcanzó el reconocimiento como uno de los más importantes de la región latinoamericana y se le equiparó con el Festival Internacional Cervantino. Su décima edición fue inaugurada el 2 de septiembre de 1978 por el gobernador Alfredo Toxqui Fernández de Lara, quien también era presidente del patronato Puebla, Ciudad Musical, encargado de la organización del Festival. En ese año éste abarcó catorce fines de semana, con numerosos grupos de música y algunos de danza, como el Ballet Independiente, el Conjunto Folklórico de China, el Ballet Slasks de Polonia, la Guelaguetza de Oaxaca, el Grupo Corpo de Brasil, el Ballet del Cáucaso, el Ballet Costumbrista de Puebla y el Ballet Folklórico de Guerrero.[1677]

En 1979 tuvo lugar el XI Festival Internacional de Música, patrocinado por el FONAPAS, la Fundación Mary Street Jenkins y la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del municipio de Puebla, con la participación del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, entre otros.[1678] El XII Festival reunió a compañías dancísticas como el Ballet de San Francisco, The National Chicano Dance Theatre, el Ballet Teatro del Espacio y el Ballet Folklórico de las Américas.[1679]

También se mantuvo en esos años el Programa Cultural de la Feria de San Marcos, efectuado en la ciudad de Aguascalientes, en el que en 1977 se presentaron el Ballet Folklórico de la UNAM, Expansión 7 y el Ballet Stagium de Brasil.[1680]

De nueva creación, el I Festival Cultural de Baja California Norte se realizó en octubre y noviembre de 1979, promovido por el gobernador Roberto de Lamadrid con el propósito de estimular el turismo y desarrollar el arte y cultura de la entidad. Las sedes fueron Mexicali, Ensenada, Tijuana y Tecate, fue coordinado por la Dirección de Asuntos

[1677] "Clausura hoy el X Festival Internacional de Música", en *Excélsior*, México, 14 de noviembre de 1978.
[1678] "Se presentará un Ballet Folklórico", en *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1979.
[1679] "Éxito del XII Festival de Puebla, el cual se prolongará hasta el 18", en *Excélsior*, México, 20 de junio de 1980.
[1680] "Danza, teatro y artes plásticas este año en la Feria de San Marcos", en *Excélsior*, México, 31 de marzo de 1977.

Culturales del estado y dirigido por Fernando Sánchez Mayans. La programación incluyó música, teatro, comedia musical y danza; dentro de ésta, estuvieron el Ballet Clásico de San Diego y el Taller Coreográfico de la Universidad, de Gloria Contreras.[1681]

Ejemplos del trabajo de las instituciones privadas de la República fueron la Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco y la Asociación de Ballet Clásico Sergio Franco, A. C., presididas por Leonor R. de Ornelas. Ambas instituciones sostuvieron su trabajo de 1977 a 1980 en la ciudad de Chihuahua, y con ellas colaboraron Felipe Segura, bailarines y maestros de la CND. Entre esas colaboraciones, el 25 y 26 de mayo de 1978 se presentó con éxito Laura Urdapilleta en el ballet en tres actos *Coppélia* en el Auditorio Municipal de Chihuahua, al lado de Carlos López Magallón, Noé Alvarado y Juan Manuel Cobos, todos como artistas huésped de la escuela.[1682] Además, ésta participó en *Pedro y el lobo* (c. Noé Alvarado) y el 16 de junio llevó a cabo su función de fin de cursos.[1683] En 1979 recibió felicitaciones de Urdapilleta, por el avance de sus alumnas y el trabajo del maestro Noé Alvarado, e inauguró su sistema de "ballet electrónico", que consistía en el empleo de videos de las clases como recurso didáctico.[1684]

Las universidades públicas de los estados continuamente organizaron funciones, temporadas y actividades artísticas, además de sostener sus propios grupos de danza representativos y dar origen a muchos nuevos, como el de danza contemporánea Truzka, fundado en 1979 por Beatriz Juvera luego de haber permanecido quince años en la Academia de Danza de la Universidad de Sonora.[1685] Ese grupo permitió la formación de nuevos bailarines y agrupaciones que en la década de los ochenta alcanzarían una importancia en todo el país.

La especialidad que predominó en las universidades fue la danza folclórica; sus grupos representativos tuvieron una proyección nacional e internacional. Para dar idea de la gran cantidad de compañías existentes, basta mencionar a las participantes en el I Festival

[1681] "Hermilo Novelo, la Compañía de Ópera y el Ballet Clásico de San Diego. Primer Festival Cultural de Baja California Norte, con grupos de música y danza nacionales y de Estados Unidos", en *Excélsior*, México, 20 de julio de 1979.
[1682] Programa de mano de la Asociación de Ballet Clásico Sergio Franco y Roley 2000, A. C., Auditorio Municipal, Chihuahua, 25 de mayo de 1978, p. 5-C, y "Exitosa presentación del ballet *Coppélia*", en *El Heraldo de Chihuahua*, Chihuahua, 29 de mayo de 1978, p. 3-B.
[1683] "Culminó un año más de la Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco en el VI Festival", en *El Heraldo de Chihuahua*, Chihuahua, 25 de junio de 1978.
[1684] Anuncio de la Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco de Chihuahua, en *El Heraldo de Chihuahua*, Chihuahua, 7 de enero de 1979, p. 3-C.
[1685] Currículum de Truzka. Grupo de Danza Contemporánea, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

Nacional Universitario y Popular de Danzas Folklóricas, organizado en junio de 1980 por el FONAPAS, el INBA y el Fondo Nacional de Artesanías y realizado en la ciudad de México en seis teatros (cinco del DDF y uno de la UNAM) y cuatro explanadas (tres del DDF y la de Ciudad Universitaria). Estas compañías fueron el Ballet Folklórico de la UNAM, dirigido por Angelina Géniz; el Grupo Representativo de Danzas y Bailes Populares de la Jefatura de Prestaciones Sociales, por Cirilo Fuentes Ramírez; el de la Universidad de Michoacán, por Salvador Próspero R.; el Ballet de la Universidad de Guadalajara, por Rafael Zamarripa; el Grupo de la Universidad de Sinaloa, por Carmen Espinoza; el de la Universidad de Tlaxcala, por J. Arnulfo Muñoz; el de la Universidad de Hidalgo, por Alejandra C.; el Grupo Folklórico ICOOS, por Graciela Reyes; el de la Universidad del Estado de México, por Jaime Cisneros; el CSS Chihuahua, por Leonor Ávalos; el Grupo de la Universidad de Querétaro, por Aurora Zúñiga y Jorge Díaz Mora; el Grupo Folklórico Vini Cuvi, por Jesús Soreque Tavera; el CSS de Iguala, por Orquídea Figueroa; el Grupo de la Universidad de Tamaulipas, por Norma Mar; el Ballet Folklórico Mexicano, por Guillermo González Aranda; el CSS Campeche, por Gloria Montero; el Ballet de la Universidad de Nayarit, por Jaime Buentello; el Ballet de la Universidad de Chihuahua, por Antonio Rubio; el CSS Guadalajara, por Guillermo Sahagún; el Ballet de la Universidad Veracruzana, por Miguel Vélez, y el Grupo Folklórico ENEP Acatlán UNAM, por Leopoldo Luna.[1686]

Una de las compañías universitarias que logró mayor proyección de su trabajo fue el Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara, que a finales de 1977 hizo una gira por Europa y participó en el X Festival Internacional de Folklore Montañés, en Polonia, donde obtuvo un premio especial luego de haber actuado junto a veinte grupos de dieciocho países.[1687] En julio de 1978 la compañía acudió al XI Festival Juvenil de Cuba, con otros miembros de la delegación mexicana, como Los Folkloristas, Amparo Ochoa, Gabino Palomares y el grupo de Víctor Jara. Al siguiente año, el Ballet Folklórico (formado por catorce parejas de bailarines, cinco cantantes y siete músicos) de nuevo se fue a una gira

[1686] Programa de mano del I Festival Nacional Universitario y Popular de Danzas Folklóricas, FONAPAS-INBA-FONART, México, 14 a 22 de junio de 1981.
[1687] "El Ballet de la Universidad de Guadalajara premiado en un Festival de Polonia", en *El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1977, p. 16.

internacional, para tomar parte en festivales de Inglaterra, Suiza, Polonia y España (donde fue el triunfador), y dar funciones en Tel Aviv, Belén y Jerusalén.[1688]

En agosto de 1980 participó en el Festival Folklórico Internacional de Billingham, Inglaterra, como parte de las actividades de intercambio de ciencia y tecnología que promovía el convenio de cooperación de México con ese país desde 1975. La compañía representó al arte mexicano junto con las exposiciones de José Clemente Orozco, Frida Kahlo y Manuel Álvarez Bravo, y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.[1689] Esa actuación era parte de una gira de la compañía tapatía para las actividades del Concilio Internacional de Festivales Folclóricos, al que asistió patrocinada por varias secretarías de Estado, "en especial de la titular de RTC, Margarita López Portillo", y que incluía su presentación en el XXVI Festival de Sifmouth, el Festival de Lancaster, el IX Festival de Zilona Gora (Polonia) y en varias ciudades de Francia, Suiza y Polonia.[1690] Así, para 1980 esta compañía había recorrido el país, Estados Unidos, Canadá, Centro y Sudamérica, Europa y el Medio Oriente, y se había consolidado la posición de Rafael Zamarripa como uno de los más reconocidos especialistas en su labor.

También en la Universidad de Guadalajara continuó de 1977 a 1980 el trabajo del grupo de danza contemporánea Integración, dirigido por Onésimo González, cuyo objetivo era encauzar a los universitarios "hacia la búsqueda de nuevas formas que se integren a las exigencias estéticas".[1691] Integración mantuvo su presencia en los foros de su ciudad y en festivales artísticos de otras universidades; en la ciudad de México actuó en varias ocasiones, como el 4 de diciembre de 1977, en la Isleta del Bosque de Chapultepec, con *Praxis* (c. Sergio Lasso, m. Warren Benson), *Movimiento sinfónico* (m. Beethoven), *Símbolo* (m. Revueltas), *Ciclo mágico* (m. Miloslav Kabelac), *Estaciones*, *Crisálidas* (m. Héctor Quintanar) y *Recuerdo a Binodini* (m. Ravi Shankar), todas de su director;[1692] y el 24 de abril de 1980 en el Teatro de Arquitectura de la UNAM, con *Estaciones*, *Conflicto*

---

[1688] Juan M. Reyes B., "El Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara regresó de una gira", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1979.
[1689] César Ortiz, "Es impresionante el interés de los británicos por la cultura mexicana: Juan José de Olloqui", en *Unomásuno*, México, 5 de junio de 1980.
[1690] "Proseguirá su gira por Europa el Ballet de la U. de Guadalajara", en *Excélsior*, México, 26 de julio de 1980.
[1691] "El grupo jalisciense de danza Integración se presentará hoy en CU", en *Unomásuno*, México, 24 de abril de 1980.
[1692] Programa de mano de Integración, "Arte y recreación para todos", Isleta del Lago del Viejo Bosque de Chapultepec, México, 4 de diciembre de 1977.

(m. Penderecky) y *Temas de concierto* (m. Geminiani) de Onésimo González, y *Eco y agua* (m. Laughlin) de Sonia González.[1693]

En 1977 hizo una gira por varias ciudades de Sinaloa, por invitación del organismo de Difusión Cultural del Estado (DIFOCUR), y en julio y agosto trabajó intensivamente con la maestra de la Universidad de Stanford Suzie Cashion, quien impartió clases de las técnicas Cunningham y Graham a los bailarines de Integración. Cashion, Onésimo González y tres integrantes del grupo (Enrique Calatayud, Sonia González y Sergio Lasso) estrenaron obras el 23 de agosto de ese año.

Hacia 1978 el grupo estaba formado por los bailarines Rosa Castañeda, Margarita de la Peña, Roma María Domínguez, Sonia González, Martha Eugenia Lara, María Elena Martínez, Paloma Martínez, Guadalupe Salas, Héctor Arellano, Luis Carlos Astorga, Enrique Calatayud, Sergio Lasso, Ramón López, Rubén Ponce, Pablo Serna y Raúl Valdez; la dirección era de Onésimo González; la administración estaba a cargo de Helen Ladrón de Guevara; coordinación, Sonia González; relaciones públicas, Sergio Lasso; escenografía y vestuario, Rafael Zamarripa, Carlos Ochoa y Alfonso de Lara Gallardo; iluminación, Carlos Alberto Maciel; grabaciones, Humberto Camargo, Sergio Lasso, Mariano Domínguez, Carlos Díaz y Radio Universidad de Guadalajara; técnicos de sonido y luces, Mariano y Luis Domínguez; guardarropía, Guadalupe Salas y Sonia González.

El grupo manejaba tres programas. Uno, *Estaciones*, *Dueto número 2*, *Huapango*, *Suspensión*, *Para una mujer sola*, *Duelo por un estudiante* y *Proceso al hombre*; el segundo, *Crisálidas*, *Ciclo mágico*, *Movimiento sinfónico*, *Recuerdo a Binodini*, *Paradigma* (m. Lukas Foss) y *Símbolo* (m. Revueltas), todas de Onésimo González, y por último, *Noche de sábado* (c. Suzie Cashion), *Praxis* (c. Sergio Lasso), *Dueto* (c. Enrique Calatayud), *Ensayo para tres* (c. Sonia González), *Hacia la cima* (c. Cashion) y *Canción latinoamericana* (c. Onésimo González).[1694]

Por otra parte, en la capital de Jalisco también funcionaba, entre muchas otras escuelas privadas, la Academia de Ballet de Guadalajara, A. C., creada en 1975 por Alejandro Zybin. En 1979 la bailarina Déborah Velázquez fundó el Ballet Clásico de Jalisco, el cual dio funciones en esa ciudad, en otras del estado y en el Teatro de la Danza

---

[1693] Luis Bruno Ruiz, "El grupo de Onésimo González tuvo éxito", *op*. *cit*.
[1694] Expediente del Grupo Integración de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.

del DF con obras de su directora y otros coreógrafos reconocidos. Dentro de ese grupo se formaron varios bailarines varones, a quienes Velázquez envió a la CND, que los contrató de inmediato. Debido al reconocimiento que alcanzó, esta compañía se convirtió en el oficial Ballet Clásico de Bellas Artes, que ocupó el Hospicio Cabañas como su sede.[1695]

**Universidad Veracruzana**

La Universidad Veracruzana (UV) continuó impulsando las artes y su intensa labor editorial. En el caso de la danza, mantuvo dos grupos representativos, el Ballet Folklórico y, a partir de 1978, la Compañía de Danza Contemporánea.

El primero dio numerosas funciones en su entidad y en diciembre de 1977 se presentó en el PBA de la ciudad de México, bajo la dirección artística de Miguel Vélez Arceo y la musical de Alberto de la Rosa. Ambos sostenían que sus coreografías eran resultado de su investigación en prácticas de campo y del análisis de los elementos que componían danza y música tradicionales.[1696] Las funciones en el PBA fueron los días 15, 16 y 17 con *Fiestas de México*, compuesta por *Fiesta de Izamal en Yucatán*, *El corrido mexicano*, *Boda en el Istmo de Tehuantepec*, *Fiesta mestiza en Nayarit*, *Fiesta de la zafra en Tamaulipas*, *Chantolo* y *Parranda en Tlacotalpan*; *Raíces del pueblo*, con sus partes *Boda indígena en Chicontepec*, *Fiesta de Corpus*, *Feria huasteca* y *Fiesta de las Cruces*, y *Retablos de provincia*, con *12 de diciembre en la Villa de Guadalupe*, *Así es Tabasco*, *Región de los Lagos Michoacán*, *Fiesta en el pueblo Jalisco* y *Fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan*.

El director general y coreógrafo de la compañía era Miguel Vélez Arceo; director musical, Alberto de la Rosa; asistentes de dirección, Alberto García Domínguez y Horacio Cantero Hernández; escenografía de Ernesto Bautista; diseños de mojigangas de Leticia Tarragó; fotografías de Julio Jaimes; antropólogo, Ramón Güemes Jiménez; jefe de producción, Óscar Romero Rivas; jefe de sonido, Armando Fox; realización de producción, Arturo Casas Tera, Vicente Luna López, Pascual Viveros Lagunes, Jerónimo Mora Rebolledo, Reynaldo González García, Elías Hernández Murrieta, Miguel Herrera Olivo, Everardo Rebolledo, Aarón Gómez Sánchez, Crispín González Rodríguez, Servando

[1695] Felipe Segura, "Déborah Velázquez", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 23, INBA, México, 1991, p. 77.
[1696] "Auténtica coreografía mexicana en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 10 de diciembre de 1977.

Trujillo Mendoza, Enrique González Rodríguez y Manuel Maldonado; diseño de vestuario, Miguel Vélez; taller de costura, Virginia García Zepeda, Elvira Rivera Juárez, Martha M. Hernández, Estela Silva, Ignacia López, Beatriz García Ramos y Ana María Orduña.

Los bailarines de la primera compañía eran Rodolfo Carrillo Vázquez, Ramiro Contreras Díaz, Arturo García Solís, José Luis González Guzmán, José T. Gutiérrez Parra, Porfirio Lara Portugal, Ernesto Muñoz López, Jesús Fidel Hernández, Rubén Armando Fox Fiera, Joel Gómez Villalobos, Constantino Robles Cantero, Raymundo Cantero Hernández, Jorge Soriano Silva, Lila Baizabal Ponce, Luz del Carmen Castro Torres, Carolina Chacón Vega, María del Carmen García García, María Pilar García Álvarez, Matilde Gómez Carreño, Teresa Haydée González Hernández, Isandra Reyes Becerra, Norma Zaldo Carreón, María Neyda Navarro Bocanegra y Elvia Peralta Guerra.

Los bailarines de la segunda compañía eran Emma Cantero Hernández, Victoria Angélica Manzano Sánchez, Hermila Delgado R., Lidia Morales C., Rosa Alba Silva R., Marianela Durán, Josefina González H., Magdalena Guerra L., Sara Arróniz, Juana Bautista Hernández, Judith Suárez, Paz Hernández N., Arturo Arenas A., José Luis Gutiérrez P., Rolando Pérez R., Arcadio García M., Lino Muñoz López, David Hernández R., René Ramírez B., Ventura Durán O., Alberto López F., Miguel Ángel Arenas Muñoz, Jorge Sagardy García y Alejandro G. Pérez M.

Los integrantes del grupo musical Tlen-Huicani eran su director Alberto de la Rosa Sánchez y Rubén Vázquez Domínguez, Alfonso Lagunes Ortiz, Gerónimo Reyes Hernández, Daniel Jácome Gómez, Raúl García Fernández, Demetrio Fernández Suárez, Rodolfo Nanny Lugo, Carlos Lagunes Ortiz, René Nanny Lugo, Nemorio García Zavaleta, Antonio Meza Hernández, Belarmino Ramírez de León, Ismael Alarcón Díaz, Evaristo Oronzor Hilario, Hermilo Ríos Ramos, Víctor Manuel Anell Vega, Isidro Montemira Xotla, Benito Condado Alarcón, José Luis Arauz Aguilar e Ismael Guillermo Ocampo Verdugo.[1697]

Además de estas tres funciones, el Ballet Folklórico de la UV tuvo varias actuaciones en 1977 y 1978 en la ciudad de México, en foros populares promovidos por el DDF y el FONAPAS, como la Isleta del Bosque de Chapultepec.

---

[1697] *50 años de danza en el PBA*, *op. cit*., pp. 604-606.

En 1978 esa compañía tuvo gran actividad; participó en el Festival Interamericano de Música en Washington, lo cual le valió una carta de agradecimiento del presidente James Carter. También bailó en Los Pinos en la recepción al presidente de Brasil y en la inauguración de los Juegos Centroamericanos del Caribe, y grabó cuatro programas de televisión para la red nacional y Univisión.[1698] En septiembre la compañía inició una larga gira auspiciada por la SRE, el gobierno del estado de Veracruz y la UV, por Estados Unidos, Canadá, Europa y Asia, con el Grupo Musical Tlen-Huicani. Los países europeos que tocaron fueron Hungría, Bulgaria, Italia, Polonia, Rumania, República Federal de Alemania, Yugoslavia y la URSS. En Sofía el grupo tuvo gran éxito en la Sala Jorge Dimitrov, con un repertorio de obras de Jalisco, Aguascalientes, Tabasco, Oaxaca y Veracruz;[1699] lo mismo sucedió en sus actuaciones en el Teatro de la Ópera en Roma.[1700]

La gira se prolongó a Asia; en noviembre actuó en Pekín y otras ciudades chinas, donde logró grandes éxitos durante su permanencia de tres semanas, en el marco del acuerdo de intercambio cultural vigente entre México y China.[1701] Allá Vélez montó un número chino para su compañía y a su vez enseñó a los chinos danza, música y canciones mexicanas.[1702] El repertorio que llevaba el grupo veracruzano a esa gira, según el programa que para ese fin se editó en español, inglés y francés, estaba compuesto por *Danzas indígenas*, *Tabasco*, *Boda en el Istmo*, *Fiesta en el pueblo* y *Fiesta de las Cruces*.[1703]

---

[1698] José Luis Hernández Sosa, "Viajará a Alemania el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1979.

[1699] "Elogian en Sofía al Ballet de la Universidad Veracruzana", en *Excélsior*, México, 6 de octubre de 1978.

[1700] "Éxito en Roma del Ballet de la Universidad Veracruzana", en *Excélsior*, México, 20 de octubre de 1978.

[1701] "Gira por China del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana", en *Excélsior*, México, 6 de diciembre de 1978.

[1702] "El Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana actuó con éxito en Pekín", en *Excélsior*, México, 11 de noviembre de 1978.

[1703] Programa del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, Gira internacional, 1978. Los integrantes del grupo eran director artístico y coreógrafo, Miguel Vélez Arceo; director musical, Alberto de la Rosa Sánchez; asistente de dirección, Alberto García Domínguez; asistente musical, Rubén Vásquez Domínguez; maestro de técnica, Tonio Torres Hernández; jefe de foro, Horacio Cantero Hernández; escenógrafo, Ernesto Bautista Peña; fotógrafo, Julio Carlos Jaimes; jefe del Departamento de Sonido, Armando Fox Romero; jefe del Departamento de Iluminación, Elías Hernández Murrieta; vestuaristas Virginia García Zepeda y Elvira Rivera Juárez; utileros, Vicente Luna López y Marco Antonio López. Los bailarines, Rodolfo Carrillo Vásquez, Miguel Ángel Arenas Muñoz, Raymundo Cantero, Constantino Cantero Robles, Jorge Sagardy García, Rubén Armando Fox Rivera, Arturo García Solís, José Luis González Guzmán, Joel B. Gómez Villalobos, José Trinidad Gutiérrez Parra, Ernesto Muñoz Lope, Rolando Pérez Reyes, René Ramírez Ordóñez y Jorge Soriano Silva; las bailarinas, Lilia Baizabal Ponce, Luz del Carmen Castro Torres, Carolina Chacón Vega, María del Pilar García Álvarez, María del Carmen García García, Teresa Haydee González Hernández, Matilde Gómez Carreón, María Neyda Navarro Bocanegra, Elvia Peralta Guerra, Magdalena López Guerra, Norma Patricia Zaldo Carreón, Hermila Delgado Ramírez, Josefina González Hernández y Rosalba Silva Rivera. El grupo musical Tlen-Huicani estaba conformado por 21 elementos.

En marzo de 1979, "la mejor compañía de su rama" nuevamente se fue de gira, por Alemania del 7 al 11, donde grabó programas de televisión con su programa *Así es México*.[1704] En abril viajó a Costa Rica, como parte de su gira centroamericana, que abarcaba Guatemala, Honduras y El Salvador, donde logró llenar los teatros en los que dio sus exitosas funciones con *Raíces del pueblo*, que fueron transmitidas por televisión.[1705] En julio viajó a varias ciudades de Japón, invitado por el gobierno de ese país, enterado del éxito de sus actuaciones de un año antes, en China.[1706] En Japón la compañía fue el espectáculo central de la Feria de Freeval 79, en Yonago, y en el Concurso Internacional Miss Young 79.

En septiembre la compañía veracruzana participó en las fiestas del cincuentenario de la fundación de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con una función en el Auditorio Nacional de la ciudad de México, con su programa *Así es México*,[1707] cuando reunió a más de 3,500 asistentes. Con motivo de esa presentación, Miguel Vélez, otro de los grandes especialistas de la danza folclórica, afirmó que sus bailarines recibían "decorosa subvención por parte de la UV" y que su línea no era de "tipo comercial, sino de tipo cultural", lo que significaba que no deformaban ni la danza ni la música ni el vestuario empleados. Expresó sus ideas al respecto: "siempre estamos hablando de Amalia [Hernández] diciendo que su espectáculo está „mixtificando". No está mixtificando; es simplemente espectáculo". Vélez reconoció que Hernández era la iniciadora de "un movimiento muy fuerte de la danza folclórica en México" y que su propuesta escénica había sido reproducida por otros coreógrafos y grupos; "se le imitó; mal, pero se le imitó". Por otra parte, Vélez aclaró que aunque "vanidosamente nos decimos coreógrafos folclóricos", tan sólo se encargaban de "rescatar" las danzas y bailes para llevarlos al escenario; no eran creación de "ningún maestro de danza ni coreógrafo. Esto es del pueblo".[1708]

---

[1704] José Luis Hernández Sosa, "Viajará a Alemania el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana", en *Excélsior*, México, 5 de marzo de 1979.
[1705] "Terminó la gira del Ballet veracruzano", en *Excélsior*, México, 23 de abril de 1979.
[1706] Antonio Salazar Páez, "Viajó a Tokio el Ballet Folklórico de la Olieca", en *Novedades*, México, 28 de julio de 1979.
[1707] "Actuará el Ballet de la UV en el Auditorio Nacional", en *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1979.
[1708] Ricardo Castillo Mireles, "3,500 asistentes aplaudieron la actuación del Ballet Veracruzano", en *Excélsior*, México, 12 de octubre de 1979, pp. 9-B y 14-B.

En 1980 el Ballet Folklórico de la UV se fue a otra gira internacional por Venezuela, para participar en el Festival Internacional de San Sebastián en Tachira; en abril regresó a la ciudad de México para actuar en el ciclo "La provincia en el DF" del Polyforum Cultural Siqueiros, con otras manifestaciones artísticas de Veracruz.[1709]

Por otra parte, la UV impulsó en marzo de 1978 la formación de un nuevo grupo, que tomó el nombre de Compañía de Danza Contemporánea de la UV, bajo la dirección de Rossana Filomarino. Cuatro meses después la coreógrafa dijo sobre su trabajo en esa agrupación que ya tenían montadas cuatro coreografías para presentarlas dentro de las actividades de la UV. Una de ellas era *Estudios*, en la que se unía el trabajo de varios artistas de la universidad: tenía música viva de Orbis Tertius (grupo de jazz de la UV dirigido por Guillermo Cuevas), participaban actores de la Compañía de Teatro de la UV y el creador de la escenografía era Ernesto Bautista.

La selección de bailarines para la nueva Compañía había estado a cargo de Filomarino, quien siguió criterios técnicos y humanos, y afirmó que no creía en "el *vedetismo*", pues sólo podían alcanzarse logros artísticos en función de "un verdadero interés común donde los aciertos personales alegran a los demás". La directora estaba dedicada a homogeneizar el nivel de los bailarines (a quienes pretendía formar como maestros y coreógrafos) dentro de la técnica Graham, porque consideraba que ésta poseía "los únicos medios formativos que a la vez son susceptibles de ser desarrollados de manera personal". En ese trabajo estaba apoyada por la maestra huésped Clover Roope, además de Federico Castro y Graciela Henríquez; en un futuro, se les sumaría Guillermina Bravo.[1710]

El debut de la Compañía de Danza Contemporánea de la UV se llevó a cabo el 5 de agosto en la Sala Grande del Teatro del Estado, en Xalapa, con *Estudios* y *La bestiada* (m. Mauricio Kagel), ambas de Filomarino.[1711] En esos momentos los créditos institucionales de la UV recaían en Roberto Bravo Garzón, rector; Emilio Gidi Villarreal, secretario; Fernando Vilchis y Francisco Rangel, director general y secretario de la Unidad

[1709] Programa de mano del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, "La provincia en el DF", Centro Cultural Siqueiros, México, 8 de abril de 1980.
[1710] Rossana Filomarino en Luis Bruno Ruiz, "No creemos en el vedetismo y sí en el real interés común", en *Excélsior*, México, 21 de julio de 1978, pp. 1-B y 5-B.
[1711] Luis Bruno Ruiz, "Dos coreografías de Rossana Filomarino, el día 5 en Jalapa", en *Excélsior*, México, 4 de agosto de 1978.

Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística, respectivamente, y Miguel Vélez Arceo, director del Instituto de Danza.

Luego de dar otras funciones, en marzo de 1979 la Compañía se presentó en el Teatro de la Danza de la ciudad de México dentro del Ciclo Danza "79, con las hermosas obras *Acto de amor* de Guillermina Bravo (m. Vivaldi) y *Oraciones* de Graciela Henríquez, además de las de la directora del grupo *Excentrique* (m. Stravinski), *Estudios* y *La bestiada*. Los bailarines fueron Marcela Aguilar, María de los Ángeles Anaya, Leticia Bravo, Teresa Favela, Rocío López, Jorge Marcos Manuel, Aracely Martínez, Ruth Noriega, Patricia Otamendi, Javier Romero, Tonio Torres y Esteban Toscano.[1712]

La compañía veracruzana recibió buenos comentarios por sus "números imaginativos, llenos de arte, que fueron muy bien recibidos por el numeroso público asistente".[1713] Luis Bruno Ruiz escribió que *La bestiada* era una obra "bien construida"; *Oraciones* había tenido gran impacto porque permitía que el espectador escuchara el "llanto interno" de los personajes y en ella la coreógrafa había mostrado que "sabe trabajar la escena con toda la madurez necesaria". El cronista destacó a los bailarines Javier Romero, Rossana Filomarino, Marcela Aguilar, Teresa Favela, Ruth Noriega y Tonio Torres.[1714]

En abril actuó de nuevo en el Teatro de la Danza con las obras *Recuerdos de Juan Perdido*, *Oraciones* (fragmento de la anterior), *Divertimento* (m. Poulenc), *Refrán*, *Encuentros e imágenes* (c. Federico Castro, m. José Antonio Alcaraz, diseños Federico Castro) y *Estudios*,[1715] y fue considerado un "original espectáculo".[1716] En junio actuó en la UAM Iztapalapa con *Encuentros e imágenes*, *Oraciones*, *Acto de amor*, *Refrán, Excentrique* y *Estudios*.[1717]

Dos meses después, en agosto de 1979, la Compañía se presentó en el PBA dentro del ciclo del cincuentenario de la fundación de la Orquesta Sinfónica de Xalapa de la UV. Bailó *Encuentros e imágenes*, *Excentrique*, *Acto de amor*, *La bestiada* y *Fausto*.[1718] Como parte de ese ciclo, el 9 de septiembre, en la segunda parte de un concierto de la Orquesta

---

[1712] "La Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Veracruz debutará hoy en el DF", *op. cit.*
[1713] "Se presentó compañía", en *Excélsior*, México, 22 de marzo de 1979.
[1714] Luis Bruno Ruiz, "*La bestiada*, diseñada por Rossana Filomarino, triunfó", en *Excélsior*, México, 22 de marzo de 1979, pp. 1-B y 6-B.
[1715] Notas de pie de foto, en *Excélsior*, México, 7 de abril de 1979.
[1716] "Danza moderna en lucido festival", en *Excélsior*, México, 12 de abril de 1979.
[1717] "Danza Contemporánea en Iztapalapa", en *Novedades*, México, 23 de junio de 1979.
[1718] "La Compañía de Danza Contemporánea en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 11 de agosto de 1979.

Sinfónica de Xalapa en el PBA, se presentó *La historia de un soldado*, que reunió a actores, bailarines, músicos y un narrador en escena, como Stravinski concibió originalmente el espectáculo. Esa función mostró el esfuerzo de trabajo en equipo que se llevaba a cabo en la UV, pues colaboraban la Compañía de Teatro, la Compañía de Danza Contemporánea y la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

*La historia de un soldado* contaba con el texto de C. F. Ramuz, traducido por Luis Hernández Alfonso, dirección musical de Manuel de Elías, dirección artística de Manuel Montero, coreografía de Rossana Filomarino, y escenografía y vestuario de Guillermo Barclay. Los actores fueron Alfredo Sevilla como el narrador, Alejandro Morán como El Soldado y Hernán Ibarra como El Diablo; los bailarines, Teresa Favela (como la Princesa), Marcela Aguilar, María de los Ángeles Anaya, Jorge Marcos Manuel, Isandra Reyes, Javier Romero y Tonio Torres. La música en escena estuvo a cargo de Ernesto Tarragó en el violín, Andrezj Kalarus en el contrabajo, Bárbara Evans en el clarinete, Jerzey Lemiska en el fagot, James Snapp en la trompeta, Larry Bordon en el trombón y Alvin Kruegger en la percusión.[1719]

Esa última función logró un "entradón como pocas veces se ve" en el PBA. José Antonio Fernández escribió que *La historia de un soldado* fue bien recibida por el público y que Teresa Favela se lució como bailarina, que la coreografía "cumple sin llegar a ser excepcional" y que los bailarines se desempeñaron "con profesionalismo, sin aproximarse por supuesto al virtuosismo".[1720]

En junio de 1980 la Compañía de Danza Contemporánea de la UV actuó nuevamente en la ciudad de México, esta vez en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria. Filomarino declaró que al constituirse, el grupo había captado a bailarines locales, a quienes "reorientaba" hacia un trabajo "profesional riguroso"; algunos de ellos se habían iniciado como becarios y ya eran titulares; otros impartían clases en la Facultad de Danza de la UV. Se mantenía la técnica Graham como forma de entrenamiento, reforzado por maestros invitados como Takako Asakawa y Phyllis Gutelius, quienes además habían montado obras a la compañía. Ambas fueron presentadas en el Teatro de Arquitectura:

---

[1719] Raquel Díaz de León, "*La historia de un soldado* en Bellas Artes, el 9", en *Excélsior*, México, 7 de septiembre de 1979, pp. 1-B y 7-B.

[1720] José Antonio Fernández C., "*La historia de un soldado* en Bellas Artes", en *Novedades*, México, 15 de septiembre de 1979.

*Poema* de Asakawa, creada expresamente para el grupo veracruzano, y *Magueyes* de Gutelius, estrenada previamente por el American Ballet Theatre.[1721]

El 23 de agosto presentó en el Teatro del Estado tres obras de Sokolow, quien había viajado a Xalapa para trabajar con la compañía. Eran *El estanque en la noche* y *Pregunta sin respuesta* (ambas m. Charles Ives) y *Llegada de la primavera* (m. Carlos Chávez, poemas Nezahualcóyotl, vest. Ernesto Bautista). Para Raquel Tibol, las tres fueron "trabajos casi escolares" y *El estanque*, una "obrita evocativa en pequeñísima medida de *La siesta de un fauno*", donde la coreógrafa se entregaba al "lirismo, concentrando la acción en un éxtasis poético, despojado de carnalidad", ejecutado por Tonio Torres, "el mejor bailarín de este grupo muy tierno".

En *Pregunta sin respuesta* Sokolow retomaba elementos ya trabajados con anterioridad, mostrando que seguía insistiendo sobre "esquemas de ruptura establecidos en su repertorio durante dos décadas" y que "se había estancado y en su trabajo se apreciaban fisuras de retroceso".

Tibol comentó también que *Llegada de la primavera* fue considerado como "un mural bailable" por Sokolow, en donde se veía el "culto al sol", secuencias rítmicas con evocación de rituales prehispánicos, escenas campiranas y otras "exaltadamente mexicanistas", pero con un sentido de "desolación".[1722]

Sobre esta última obra, pero con el nombre de *Mural*, Alberto Dallal escribió que contenía elementos de "expresión teatral y de expresión dancística a los que es tan afecta" la autora. La obra significaba un "buen desafío para los bailarines" para fortalecer logros técnicos y desarrollar aspectos teatrales en las secciones de "actuación pura" que la obra exigía. Para Dallal también, en *Mural* se percibía que el estilo desarrollado por Sokolow se había convertido en "caballito de batalla", y se preguntaba si esas obras de la coreógrafa indicaban que su creatividad se "ha detenido en la etapa expresionista de la danza moderna (sin llevar sus cánones y sus recursos formales a las últimas consecuencias, como acertadamente lo ha hecho el Wuppertal alemán), o si Sokolow requeriría de una compañía

[1721] "Se presentará la Compañía de Danza Contemporánea de la UNAM", en *Novedades*, México, 3 de junio de 1980, p. 22.
[1722] Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, *op. cit*., pp. 29-31.

estable, con especificaciones particulares, para que las cualidades del estilo surgieran evidentes en el escenario".[1723]

Otras obras que creó Rossana Filomarino para esta compañía universitaria, que dirigió hasta julio de 1981 (cuando se reintegró al BNM), fueron *Lamento* (m. Gesualdo da Venosa, 1979), *Llama de amor viva* (m. indígena suave, esc. Germán Castillo, 1980), *Lugar común* (m. Penderecky, diseños Ernesto Bautista, 1981) e *Ícaro* (m. Paganini, 1981). Sobre *Llama de amor viva*, Dallal escribió que le parecía apoyada en el "culto a „lo masculino‟"; en ella se daba un diálogo amoroso entre Isandra Reyes y Jorge Marcos Manuel, "ambos estupendos intérpretes, bien forjados técnicamente y notoriamente aptos para „graduar‟ sus „intensidades‟ en el escenario". Era una "bella pieza" que equilibraba las "abstracciones y simbolismos, figurativismo y plasticidad".[1724]

**Un caso aparte: Monterrey**

Gracias al impulso que recibió de Carmen Romano,[1725] Monterrey se convirtió de 1977 a 1982 en la sede del Festival de Música y Danza y de una de las escuelas profesionales del INBA (la Escuela Superior de Música y Danza), que enriquecieron el campo dancístico local, formado por compañías y escuelas de instituciones oficiales y privadas, e impulsaron el surgimiento de una nueva generación de talentosos e innovadores bailarines y coreógrafos.

El I Festival de Música y Danza Monterrey se llevó a cabo del 20 de septiembre al 2 de octubre de 1977; un día antes de inaugurarse, se ofreció una cena en honor de Carmen Romano, su principal promotora, en el Hotel Ambassador.[1726] Organizado por el FONAPAS y el INBA, el Festival reunió a grandes figuras internacionales que actuaron en las óperas *Sansón y Dalila*, *Bohemia* y *La traviata*, y en el programa *Ópera concierto*. También participó el Ballet del Teatro de Bellas Artes con *Giselle*; el programa *Gala de Ballet* (compuesto por *Sinfonía simple*, *Fuego muerto*, *La casa de Bernarda Alba*, los *pas*

[1723] Alberto Dallal, "Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana", en *La danza contra la muerte*, *op. cit*., pp. 267-272.
[1724] *Ibidem*.
[1725] Fernando Lozano, "Carmen Romano, *in memoriam*", en *Reforma*, México, 9 de mayo de 2001, p. 2-C.
[1726] Invitación del I Festival de Música y Danza de Monterrey ‟77, cena en honor de Carmen Romano de López Portillo, Hotel Ambassador, Monterrey, 19 de septiembre de 1977.

*de deux* de *Las bodas de Aurora*, *El Cascanueces*, *Dúo* y *Grand pas classique*);[1727] otro más con *Después del paraíso*, *Aguas primaverales* y los *pas de deux* de *Don Quijote* y *Rítmicas*, y una función popular en el Teatro del IMSS (con *Las sílfides*, *El combate*, *Imágenes* y *Divertimento*).[1728]

Para esas funciones los artistas huésped del BTBA fueron Anna Aragno, Iván Nagy, Sylvie Reynaud, Amparo Brito, Fernando Jhones, Ann Marie De Angelo, Lawrence Rhodes y W. Martin Viscount, además de Elena Carter y Joseph Wyatt, quienes actuaron al lado del numeroso elenco de la compañía oficial.

Del 19 de septiembre al 3 de octubre se efectuó el II Festival de Música y Danza Monterrey 1978. En el programa apareció un texto del director general del FONAPAS, Juan Marcos Issa, donde agradecía a Carmen Romano "su labor para reencontrar la unidad que logra nuevos éxitos en la cultura". Juan José Bremer señaló la importancia de la "unidad de esfuerzos, aunada a la gran sensibilidad cultural de los regiomontanos", como factores decisivos para darle continuidad al Festival. También reconoció el "decidido impulso" que Romano había brindado para "una excelente conjugación de voluntades entre el FONAPAS y el INBA", la cual había permitido incluso "trascender nuestras fronteras".

El II Festival incluyó la presentación de las óperas *Tosca* y *Madame Butterfly* de Puccini, y *Trovador* y *Réquiem* de Verdi, además de cuatro funciones del Ballet del Teatro de Bellas Artes. El 22 y 23 de septiembre se presentó la versión de Alicia Alonso de *Coppélia* en tres actos (esc. y vest. López Mancera), en cuyos papeles protagónicos actuaron los bailarines invitados Eleanor D‟Antuono como Swanilda, John Meehan como Franz y Sylvie Reynaud como Hada de la Aurora. Además, George Roussis o Jorge Cano como Coppelius, Elena Carter como Hada de la Aurora (alternándose con Reynaud) y Jacqueline Fuller como Hada de la Oración. En esas funciones el director huésped de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes fue John Lanchbery, del American Ballet Theatre.

El 29 y 30 de septiembre se presentó la Gala de Ballet del BTBA, con *Las sílfides*, *La Bayadera*, *El Corsario* y *La fille mal gardée*, cuyos bailarines principales fueron Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Francisco Araiza, Jorge Cano, Elena Carter, Jacqueline

[1727] Programa de lujo del I Festival de Música y Danza Monterrey ‟77, Ballet del Teatro de Bellas Artes, INBA-FONAPAS, Monterrey, 20 de septiembre a 2 de octubre de 1977.
[1728] Programa de mano del Ballet del Teatro de Bellas Artes, Gala de Ballet, I Festival Música y Danza de Monterrey „77, Teatro Monterrey del IMSS, Monterrey, 24, 25 y 27 de septiembre de 1977.

Fuller, George Roussis, Maclovia Carrión, Diane Gaddy, Alejandro Godoy y Sygmunt Szostak, además de los invitados Sylvie Reynaud, Medhi Bahiri, Charles Maple, Pablo Moré y Fernando Jhones; el director huésped de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes fue Alfredo Zamora.[1729] Y el 1 de octubre, la compañía dio tres funciones de *Fiesta de Cri-Cri* en el Teatro Florida y la Casa de la Cultura de Nuevo León.[1730]

El III Festival de Música y Danza de Monterrey se llevó a cabo del 13 al 27 de octubre de 1979, también con artistas reconocidos de la ópera, el ballet y la música, como Plácido Domingo en *Carmen*, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la triunfante obra *La bella durmiente del bosque* con el BTBA, el 23 y 24 de octubre.[1731]

El IV Festival de Música y Danza de Monterrey 1980 se llevó a cabo de nuevo con el apoyo del gobierno del estado de Nuevo León, el FONAPAS y el INBA. Se presentaron *El Cascanueces* el 13 y 17 de octubre; la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, el 14 y 15; la ópera *Un baile de máscaras* de Verdi, 16 y 18; el Concierto operístico, 19 y 22; la Gala de Ballet, 20 y 21; la ópera *La Favorita* de Donizetti, 23 y 25, y la ópera *Turandot* de Puccini, 26 y 28.

En el texto del programa del IV Festival, Juan José Bremer afirmó que en esa ocasión se pretendía tener "una mayor penetración en los sectores populares" e integrar a sectores juveniles e infantiles en las actividades, además de continuar con el esfuerzo del INBA para "impulsar la descentralización de la cultura".

*El Cascanueces* fue montado por la polaca Nina Novak; la Gala de Ballet incluyó las obras *Ballet imperial* (versión Novak, c. Balanchine, m. Tchaikovski, vest. López Mancera); *pas de deux* de *Duo de Holberg* (c. John Cranko, m. Edward Grieg); *pas de deux* de *La sílfide y el escocés* (c. Auguste Bournonville, m. Lovenskjold y Edgar Cosman); *pas de deux* de *Sylvia* (versión de Andre Eglevsky, c. Balanchine, m. Leo Delibes); *pas de deux* de *El Corsario* (c. Petipa, m. Richard Drigo), y *Catulli Carmina* (c. Renato Magalhaes, m. Carl Orff, vest. Nilson Peña), con la colaboración del Coro de Cámara de Bellas Artes.

---

[1729] Programa de mano del II Festival de Música y Danza Monterrey „78, Teatro Florida, Monterrey, 19 de septiembre a 3 de octubre de 1978.
[1730] Cartelera del INBA, *Fiesta de Cri-Cri*, Casa de la Cultura de Nuevo León, Monterrey, 1 de octubre de 1978.
[1731] "Del 13 al 27 de octubre. Realizarán el III Festival de Música y Danza Monterrey „79", en *Excélsior*, México, 17 de septiembre de 1979.

Los artistas huésped que participaron con el BTBA, todos integrantes del American Ballet Theatre en esos momentos, fueron el estadounidense Kevin McKenzie, ex bailarín del Joffrey Ballet y ganador de la medalla de plata en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria; el solista australiano Danilo Radojevic, ex miembro del Ballet de su país natal y ganador de la medalla de oro del III Concurso Internacional de Ballet de Moscú en 1977; Marianna Tcherkassky, primera bailarina estadounidense, ex integrante de la Compañía de André Eglevsky y huésped de muchas más, además de haber sido compañera de bailarines como Bujones y Barishnikov, y Martine Van Hamel, también primera bailarina ex integrante del Ballet Nacional de Canadá y el Joffrey Ballet, ganadora de la medalla de oro en Varna en 1976 y creadora de varias coreografías.[1732]

Como lo había afirmado Bremer, en el IV Festival se incluyeron los "eventos populares" que, según el gobernador de Nuevo León Alfonso Martínez Domínguez, darían a la población contacto con el arte y "surgirán individuos capaces de engendrar pensamientos creativos" y con ello, "abrir el camino hacia un futuro mejor". En esas funciones populares con entrada libre, en el Auditorio Luis Elizondo del Instituto Tecnológico de Monterrey, se presentaron algunas obras de la Gala de Ballet, además de *La balada de la luna y el venado*, interpretada por George Roussis y Clara Carranco, y el programa *Suite infantil*. *Fiesta de Cri-Cri*.[1733]

Además de ese Festival, efectuado exclusivamente en la ciudad natal de Carmen Romano, que dio impulso importante a la música y danza locales, varias instituciones regiomontanas continuaron el trabajo dancístico que desde hacía tiempo habían llevado a cabo, aunque nunca con los mismos recursos. Una de esas instituciones era la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), que en 1976 creó el Instituto de Artes (después Escuela de Artes Escénicas), en cuyo interior funcionaron el Grupo Experimental de Danza Contemporánea dirigido por Alejandra Serret y el Taller de Danza Contemporánea (que en 1985 se convirtió en el Grupo Fusiones), por René Gerardo García. Ambos grupos dieron funciones en Monterrey de 1977 a 1980.[1734] En septiembre de 1979 el primero de ellos

[1732] Programa de mano del IV Festival de Música y Danza Monterrey „80, Monterrey, 13 a 28 de octubre de 1980.

[1733] Programas de mano de la Compañía Nacional de Danza, Eventos populares del IV Festival de Música y Danza Monterrey „80, Monterrey, octubre de 1980.

[1734] Currículum de Taller de Danza Contemporánea de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Archivo CENIDI Danza, INBA, México.

actuó en la ciudad de México, en el Teatro del BFM y en el Auditorio de la SHCP,[1735] con las obras *Amanecer* de Miriam Pérez (m. Eric Satie), y de Alejandra Serret *La búsqueda y el encuentro* (m. Vivaldi), *Solor* (m. C. Bolung), *Enfrentamiento* (m. David Bowie), *Triángulo sin nombre* (m. Bach) y *Santa Juana* (m. Bach, sobre el drama de *Santa Juana* de G. B. Shaw). Las bailarinas fueron Leticia Alvarado, Caridad Cortés, Socorro Lozano, Mayela Marfil, Carmen Moreno y Eréndira Vega; el vestuario era de Pedro Martínez y la iluminación, de José Cuervo.[1736]

También dentro de la UANL surgió en julio de 1976, por iniciativa de Héctor Hernández Valle y Kristina Llamas, la Escuela de Danza, auspiciada por el Departamento de Extensión Universitaria, que funcionó menos de un año. En junio de 1977 se vieron obligados a solicitar apoyo a la Secretaría de Servicios Sociales y Culturales del estado de Nuevo León, la que proporcionó la Casa de la Cultura como sede de la escuela por unos pocos meses. En noviembre recurrieron a la presidenta del DIF Monterrey, Elda Cantú de Santos, quien otorgó su respaldo y se convirtieron en la Escuela Municipal de Ballet Clásico de Monterrey, en el local de la Casa del Maestro del SNTE sección 50 y posteriormente, en el Centro Cultural Parque España, del DIF Monterrey.

De la escuela surgió el Ballet Clásico Municipal, que debutó en las funciones del 14 al 16 de diciembre de 1978 en el Teatro José Calderón de Monterrey. En esas fechas Elda Cantú negó que la Escuela Municipal de Ballet Clásico realizara una “actividad de privilegiados”, pues pretendía incorporar a todos los sectores sociales (como a las niñas de los albergues infantiles de la institución que presidía); explicó que contaba con su propio grupo dancístico porque Monterrey “no habría de estancarse en el progreso de su sensibilidad” y auguró que del grupo surgiría “una gran compañía de danza, representativa de nuestros sentimientos”.

En esas funciones se presentaron las obras *Pas de dix* del ballet *Raymonda* (c. Balanchine, adaptación Guillermo Valdez, m. Glazunov); *Punto de regreso conocido* (c. Héctor Hernández, m. Kansas); *Les fleurs du mal* (c. Héctor Hernández, m. Bach); *El esclavo doliente* (c. Guillermo Valdez, m. Saint Saëns); *Sueños* (c. Laura E. Fernández, m. Trois Gymnopedies, Erik Satie); *Relaciones* (c. Alejandra Serret, m. Vivaldi), y *Gran paso*

---

[1735] “Danza en la Secretaría de Hacienda”, en *Novedades*, México, 10 de septiembre de 1979.
[1736] Luis Bruno Ruiz, “Se presentará el Grupo Experimental de Danza”, en *Excélsior*, México, 1 de septiembre de 1979.

*clásico* (c. Alejandro Zybin, adaptación Laura E. Fernández y Héctor Hernández, m. Ludwig Minkus). La dirección del Ballet Clásico Municipal era de Héctor Hernández, la dirección artística de Laura E. Fernández, la coordinación general de Franco Iglesias[1737] y los doce bailarines eran sus dos directores además de Deyanira Marroquín, Rossana Jacobso, Nancy Moreno, Patricia Turrubiates, Patricia García, Gabriela Gracia, Alicia Villarreal, Alicia Marroquín, Nelly Ábrego y Elisa Escamilla.

Como se mencionó anteriormente, en Monterrey se fundó la Escuela Superior de Música y Danza "Carmen Romano de López Portillo" el 19 de septiembre de 1977, gracias a las aportaciones del INBA, el FONAPAS y la iniciativa privada. "El primero proporcionó personal docente, planes y programas de estudio, personal administrativo, sistemas y presupuesto de operación. El segundo aportó instrumentos musicales, libros, discos y partituras, y la tercera contribuyó con el local, el acondicionamiento acústico y el pago de la renta a través del FONAPAS".[1738] Su primer director fue Gerardo González; Rosario Zambrano se encargó de la coordinación de danza.

Esta nueva escuela formaba parte del plan nacional de reestructuración de la danza mexicana y contó con asesoría cubana y de los maestros que antes la habían recibido en el DF. En un primer momento sólo se dedicó a la danza clásica (inició labores el 3 de octubre con la única materia de Técnica de danza clásica), pero posteriormente (siguiendo el modelo del Sistema Nacional de Enseñanza Profesional de la Danza) incorporó las carreras de intérprete de danza contemporánea (1979) y de danza folclórica (1980); en todas ellas se distinguió por la gran calidad de su trabajo. En 1979 la escuela tenía 400 alumnos en las carreras de música y danza, y 55 maestros de las diferentes especialidades.[1739]

---

[1737] Programa de mano del Ballet Clásico Municipal, Teatro Municipal José Calderón, Monterrey, 14 a 16 de diciembre de 1978.
[1738] Sylvia Ramírez, "Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey", en *Boletín informativo del CID-Danza* núm. 5, INBA, México, 1985, p. 19.
[1739] Carmen Romano de López Portillo, "FONAPAS. Primera Reunión Nacional de Información. Informe de Labores 1977-1979", *op. cit.*

## XVIII. Centros de investigación, publicaciones, conferencias, fotografía y televisión

En el periodo de 1977 a 1980 la investigación de danza tradicional estuvo a cargo del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), que en 1977 continuó presentando grupos autóctonos en la explanada del Museo de Antropología e Historia, como la danza *Las dos reinas*, con danzantes de la Villa de Xico, Veracruz.[1740] Un año después, en septiembre, las oficinas del Fondo quedaron ubicadas en Morena 215,[1741] local que había dejado la END Clásica para reintegrarse a las instalaciones del SNEPD, a un costado del Auditorio Nacional.

Durante 1979 el Fondo, según su delegada ejecutiva Josefina Lavalle, registró ocho danzas autóctonas de la región de Chicontepec, Veracruz, las cuales fueron filmadas, grabadas y fotografiadas, para sumar 500 danzas registradas y cinco mil fichas elaboradas por la institución. Sin embargo, ésta corría el peligro de desaparecer; la misma Lavalle informó de que la labor del FONADAN se limitaba a la localización y registro de las danzas autóctonas, ya que la investigación propiamente "corresponde a las instituciones más especializadas en la materia". Para que el Fondo pudiera efectuar ese trabajo de investigación habría sido necesario contar con un equipo de "trabajo de gabinete", pero "actualmente el FONADAN no está en condiciones de darse ese lujo, pues se toma mucho tiempo. Lo primordial en este organismo es mostrar el trabajo realizado, de otra manera no sobreviviríamos" (lo cual logró hasta 1983, cuando finalmente desapareció).

De esa manera, el Fondo recopilaba información mediante filmaciones, grabaciones y fotografías, y organizaba el material para cursos, conferencias y publicaciones, actividades todas que correspondían al Proyecto de Conservación y Fomento de la Danza Popular. Su importancia era enorme, pues era el único medio de conocer danzas que desaparecían "por falta de apoyo a los grupos", lo que era el caso de mil de las cinco mil que ya habían sido registradas.

Un segundo proyecto del Fondo era el de Difusión de la Danza Popular Mexicana, gracias al cual había sido posible presentar a numerosos grupos de danzantes en la explanada del Museo de Antropología. A pesar del aporte que esto significó, para 1979 ese proyecto prácticamente no se cumplía, debido a que era muy costoso (un promedio de

---

[1740] "Expresión religiosa en la *Danza de las dos reinas*", en *Excélsior*, México, 22 de enero de 1977, p. 6-B.
[1741] Oficio de Josefina Lavalle, delegada ejecutiva del FONADAN, dirigido a Patricia Aulestia, México, 20 de septiembre de 1978. En ese oficio, Lavalle notifica el cambio de ubicación del FONADAN.

veinte mil pesos por cada danza, por gastos de traslado, hospedaje, viáticos y gratificaciones a los danzantes).[1742]

Marcelo Torreblanca continuaba laborando en el FONADAN, convencido de que para efectuar investigaciones en el área de danza era necesario convivir con las comunidades y descubrir los significados de las danzas en su contexto. También sostenía su posición contraria a la danza escénica que se creaba a partir de la popular; según dijo a Patricia Cardona en 1980, una "serie de buitres" robaban los pasos y música a los danzantes para ganar dinero, en tanto que éstos "ni siquiera reciben un refresco. Muchos nombres famosos se han hecho a base de eso". Le parecía una "injusticia" que la danza tradicional no contara con presupuesto mientras que "algunas sinfónicas del país" recibían "500 millones de pesos" y "algunos pelados" tenían los recursos para lucir trajes de charro de colores con valor de treinta mil pesos. "Mire a mí no me importaría que fueran creados diez millones de grupos de danza folclórica y que los auspicie el Estado, pero que protejan la danza. Y perdóneme la expresión, pero si están mamando de ella, que la respeten. Que se legisle. Le pedí a la señora Echeverría que legislara los derechos de los indígenas, pero no quiso".[1743]

Cuando se fundó el INBA en 1946, había establecido como uno de sus objetivos impulsar la "investigación de las bellas artes";[1744] sería hasta la década de los setenta cuando se fundaran centros dedicados a esa rama. El primero nació en 1973, por decreto presidencial: el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), cuyo propósito era recopilar, conservar, estudiar y difundir la música. En 1974 surgió el Centro de Documentación Museográfica y de Obras de Arte (luego de Información y Documentación de Artes Plásticas CIDAP, del Departamento de Artes Plásticas del INBA), con el que se pretendía apoyar exposiciones por medio de un trabajo de investigación y documentación. En 1977 se creó el Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP), encargado de esas funciones, enfocadas hacia aspectos

[1742] Josefina Lavalle en "El FONADAN ha registrado 5 mil danzas autóctonas: J. Lavalle", en *Unomásuno*, México, 25 de enero de 1980.
[1743] Marcelo Torreblanca en Patricia Cardona, "Marcelo Torreblanca. En el contexto de la danza mexicana han aparecido buitres que les roban el arte a danzantes autóctonos", en *Unomásuno*, México, 28 de enero de 1980, p. 16.
[1744] Ley Orgánica del INBAL, México, 1946.

teóricos, conceptuales, técnicos y de producción del área. El CIEP se incorporó a la Coordinación de Educación Artística en 1978.[1745]

En junio de ese año Juan José Bremer inauguró el edificio del CENIDIM en Liverpool 16, recalcando la responsabilidad de la labor investigativa: mantener viva la creación de México de todos los tiempos. El Centro estaba dirigido por Manuel Enríquez, contaba con un museo de instrumentos musicales y planeaba publicar un boletín informativo, albergar un taller de composición y un laboratorio de música electrónica.[1746]

Entre las actividades de difusión que efectuó el CENIDIM, algunas tuvieron participación de manifestaciones dancísticas, como sucedió en los Festivales Nacionales de Música y Danza Autóctonas, cuya segunda edición se llevó a cabo del 3 al 8 de junio de 1980 en el Teatro de la Danza, con la finalidad de "proyectar el folclor y evitar la extinción de esas manifestaciones".[1747]

También en ese año el INBA fundó su Centro de Documentación e Investigación para la Educación Artística, luego para la Educación y Difusión Artísticas (CIEDA), cuyo objetivo era la formación de acervos documentales sobre educación artística y la investigación sobre la historia de ésta. Fue el primer intento de estructurar la investigación y educación artísticas del Instituto; en su interior se discutió la inseparable relación con la difusión y se formularon dos líneas centrales de investigación: la historia social de la educación artística y los estudios del público de arte, que hicieron aportes importantes.

En 1981 dentro de la Dirección de Teatro se creó el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU) para fomentar, investigar y conservar el patrimonio de ese arte, Ya concluido el sexenio, en 1982, la danza aún no poseía un centro propio, aunque sí se habían dado pasos para fundarlo.

Al principio de 1977 Patricia Aulestia elaboró un anteproyecto proponiendo la creación de un Centro de Información, Documentación y Archivo de la Danza del INBA, dirigido al titular de la Dirección de Danza. En su documento Aulestia establecía objetivos,

---

[1745] Margarita Tortajada Quiroz, "La investigación artística: la experiencia del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes", en *Memoria del Coloquio La enseñanza de las artes, su futuro en el presente*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1999, pp. 10-20.

[1746] "Juan José Bremer inauguró el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical", en *Excélsior*, México, 22 de junio de 1978.

[1747] "Festival de Música y Danza Autóctonas del 3 al 8 de junio", en *Unomásuno*, México, 31 de mayo de 1980, p. 20. Participaron los grupos Chirimías, Los Diablitos, Librado Vázquez, Españoles, Huapangueros, Trío Aduzco, Tarascos, Tarahumaras, Acatlaxqui y Arpa Grande.

funciones, personal requerido y organigrama, y daba cuenta del trabajo cumplido hasta ese momento en lo que se refería a compilación de un archivo, bibliohemerografía, recepción de donaciones de varios artistas (Felipe Segura, Ana Mérida y Nellie Happee) y registro de artistas y grupos mexicanos y extranjeros.[1748] Desde enero de ese año, Aulestia había pedido autorización para adquirir material con el propósito de iniciar el Archivo del Departamento de Danza;[1749] en mayo de 1978 Gabriel Hubard, con el nombramiento de jefe del Departamento de Información del Consejo de la Danza, principió el Archivo Nacional de la Danza dentro del INBA[1750] (en 1980 su cargo era de administrador del archivo de la CND).[1751]

El material recabado en esa instancia (que a su vez incorporaba el que se reunió a raíz de la formación del Consejo Nacional de la Danza en 1976) fue la base documental para el Centro de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD), fundado hasta 1983.

Aunque no existiera un centro de investigación dancística en el INBA, esa actividad se desarrollaba con el esfuerzo individual de Maya Ramos y, en la UNAM, de Alberto Dallal.

Numerosos fueron los trabajos de la joven investigadora, bailarina y actriz Ramos en este periodo, como un estudio histórico sobre la danza mexicana, uno sobre los bailes de salón latinoamericanos y el texto representativo de México tras su participación, en enero de 1977, en la Reunión Internacional de Expertos en Artes del Espectáculo y Fiestas en América Latina, en Bogotá, Colombia.[1752] Sin embargo, el estudio que abrió una nueva línea de investigación y demostró la rigurosidad de la labor de Ramos fue *La danza en México durante la Colonia*, que en 1979 ganó el Premio de Ensayo de la Casa de las Américas. Le seguirían muchos otros, que han hecho fundamentales aportaciones al estudio de las artes escénicas.

Dallal, por su parte, publicó ese mismo año su libro *La danza contra la muerte* (Premio Magda Donato), el cual fue presentado por Jorge Alberto Manrique, director del

[1748] Patricia Aulestia, "Informe", dirigido a Salvador Vázquez Araujo, director del Departamento de Danza del INBA, México, febrero de 1977, Archivo del CENIDI Danza.
[1749] Oficio de Patricia Aulestia, dirigido a Salvador Vázquez Araujo, director del Departamento de Danza del INBA, México, 11 de enero de 1977, Archivo del CENIDI Danza.
[1750] Luis Bruno Ruiz, "Gran futuro tiene la danza en México", en *Excélsior*, México, 24 de mayo de 1978, pp. 1-B y 3-B.
[1751] "Finaliza el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria", en *Unomásuno*, México, 13 de julio de 1980.
[1752] Patricia Cardona, "En el ballet, la expresión humana está totalmente limitada, dice Maya Ramos", *op. cit.*

Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; era un libro "necesario" para la historia y crítica de la danza y gracias a él se reconoció la preocupación de la UNAM por abordar el tema de la danza, que "es parte de la historia del arte mexicano".[1753] La labor de Dallal como crítico también le valió ser aceptado, por "acuerdo unánime", como socio activo de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música.[1754]

La UNAM publicó en 1978 el libro *Taller Coreográfico de la Universidad*, dedicado a Nelsy Dambre a dos años de su muerte,[1755] y posteriormente algunos textos de los triunfadores de los concursos de fotografía y poesía que dicha compañía convocó. Con Colombia Moya en el Departamento de Danza (1979), en la Universidad Nacional se inició una labor editorial de gran importancia que condujo a la publicación de valiosos libros, como *La danza en México* (1980) con textos de 1955 de Miguel Covarrubias, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Fóster, Armando de Maria y Campos, Arturo Perucho, Raúl Flores Guerrero y José Arenas; *La danza en México en los años setenta* de Patricia Cardona (1980, coedición UNAM-FONAPAS); *La composición en la danza* de Doris Humphrey (1981, coedición UNAM-FONAPAS); *La danza. Imagen de creación continua. Antología* de Waldeen (1982), y *Pasos en la danza mexicana* de Raquel Tibol (1982).

En febrero de 1977 salió a la circulación la primera revista especializada en la materia, con el nombre de *Danza*, de aparición bimestral y dirigida por la periodista venezolana Elizabeth Pérez de García,[1756] acontecimiento calificado por Pedro Mármol de "insólito y agradable".[1757]

Otro intento de crear una revista de este tipo se dio dentro de Acción Cultural de la Jefatura de Servicios Sociales del DDF, por propuesta de Patricia Aulestia. Coincidentemente, en marzo de 1977 ésta presentó un anteproyecto al jefe de esa instancia, Alejandro Alarcón, para formar la revista *Maceua*, en la que pretendía difundir noticias sobre las actividades dancísticas en México y Latinoamérica, la historia de este arte y "excelente material gráfico"; la dirección estaría a cargo de Aulestia y sería "portavoz del Consejo de la Danza". El presupuesto era de 41,030 pesos, pero se aspiraba a que fuera

---

[1753] Luis Bruno Ruiz, "Obra de Dallal sobre la danza", en *Excélsior*, México, 27 de agosto de 1979, pp. 1-B y 7-B.
[1754] "A. Dallal, nuevo socio de la Unión de Cronistas de Teatro", en *Excélsior*, México, 22 de octubre de 1979.
[1755] Luis Bruno Ruiz, "Nelsy Dambre murió hace ya dos años", *op. cit*.
[1756] Enrique Castillo Pesado, "La danza necesita un apoyo vital: Elizabeth Pérez de García", *op. cit*.
[1757] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 12 de marzo de 1977, p. 15.

autofinanciable, y se había armado un primer número con artículos de varios autores; sin embargo, la propuesta no prosperó.

Del material que ahí se reunió es importante rescatar un breve recuento sobre los intentos que se habían hecho para crear publicaciones especializadas en danza: a principios de los años setenta, la revista *Danza en México*, que editó un número piloto bajo la dirección de Victorio de la Garza y Marco V. Pichardo; en 1974 Manuel Blanco presentó a la UNAM la propuesta de editar la revista *Taller*, que no se concretó por falta de recursos; en 1974 Maya Ramos y Michel Marcland hicieron su propuesta al Departamento de Danza del INBA para fundar una revista mensual, y la recientemente publicada *Danza*, de Elizabeth Pérez de García.[1758]

En el primer número de *Danza* colaboraron gratuitamente quienes escribieron. Se compuso de un editorial; las secciones "La danza es noticia", "Primeras figuras" del Ballet Teatro de Bellas Artes y "Los maestros comentan", con la opinión de Fedor Lensky; una entrevista con el maestro cubano Joaquín Banegas, elaborada por Pérez de García, y otra a Anna Sokolow, por Patricia Cardona, y un reportaje sobre el V Festival Internacional de Ballet de La Habana, de Alberto Dallal. Otros colaboradores fueron Patricia Aulestia, Arturo García de Arana, Jaime Mendoza, Felipe Segura y el fotógrafo Augusto Vázquez.[1759]

Para Dionisia Urtubées, esta revista era un inédito y "acertado intento" de difundir este arte y "elaborar una literatura de la danza mexicana", "factor fundamental para el conocimiento y el mismo desarrollo" del arte dancístico.[1760]

El hecho de que Aulestia fuera "una de las más estrechas colaboradoras en materia informativa" de *Danza* y que simultáneamente estuviera promoviendo el surgimiento de otra revista similar, fue criticado, incluso en la prensa. Parecía "desconcertante", pues si bien "toda competencia es sana", no era "ético apropiarse de una idea ajena, sonsacarle los colaboradores a *Danza* con una oferta de $$$ por artículo, mayor a lo que paga ninguna revista en México, pretender gracias al apoyo de alguna dependencia oficial (mis impuestos

[1758] "Revista de danza en México: ilusiones y proyectos", en *Maceua*, México, marzo de 1977, inédito, adjunto al texto "Revista especializada sobre danza" enviado por Patricia Aulestia a Alejandro Alarcón, jefe de Acción Cultural de la Jefatura de Servicios Sociales del DDF, México, 14 de marzo de 1977, Archivo del CENIDI Danza, INBA, México.
[1759] Patricia Cardona, "Una revista especializada en danza", en *El Día*, México, 14 de marzo de 1977, p. 22.
[1760] Dionisia Urtubées, "Tres revistas de danza", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*, México, marzo de 1977.

están trabajando, de seguro), obstruir el camino que empieza a abrirse *Danza*". El cronista anónimo agregó que Pérez de García sostenía que su revista era "una publicación modesta que vino a llenar un vacío en el mundo del baile en México y seguirá su camino independiente a pesar de lo que se gesta en su contra".[1761]

Efectivamente, *Danza* continuó saliendo; en septiembre de 1979 contaba con 2,800 suscriptores y un tiraje de diez mil ejemplares, que se distribuían en México, Venezuela, Costa Rica, Suiza y en un futuro cercano, en España; se enviaba a "todas las Casas de la Cultura del país, embajadas, teatros, academias de danza y librerías de arte" y "próximamente a los supermercados". Era la única revista en Latinoamérica dedicada a ese arte (salvo una publicada en Venezuela de manera esporádica) y, para su directora, la labor era promover y estimular a las compañías constituidas y a los jóvenes grupos, y presentar su material "en forma ágil", pues "la cultura debe popularizarse".[1762] Aunque poco después la revista desapareció, dejó información importante, así como crónicas, comentarios y críticas de artistas, periodistas y estudiosos del tema.

Además de *Danza*, aparecía el boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, que publicaba valiosos artículos de especialistas. Un ejemplo es el número 4, de marzo de 1977, que reunió textos de los investigadores Gabriel Moedano, con "El temazcal y su deidad protectora en la tradición oral"; Soledad Castillo y Blanca Irma Alonso, con "El teatro folclórico en Cerritos, Guanajuato"; Arturo Chamorro, con "Los alabados del tiacal en el estado de Tlaxcala", y Lilian Shceffler, con "Medicina folclórica y cambio social en un pueblo náhuatl del Valle de Tlaxcala".[1763]

Por otra parte, en México se recibían revistas extranjeras dedicadas a la danza, como *Dance and Dancers*, de Inglaterra, y *Dance Magazine*, de Estados Unidos.[1764]

Otro modo de difundir el trabajo de investigación de varios artistas y estudiosos fueron las conferencias. El especialista en danzas del Renacimiento y flamencas Alan Stark introdujo un "experimento" en marzo de 1977, al integrar al público en sus demostraciones para que participara en la práctica de esas danzas y las conociera de forma directa. Esas

---

[1761] Elizabeth Pérez de García en "¿Por qué seremos así?", en *Ovaciones*, México, 17 de marzo de 1977.
[1762] "*Danza*, revista fundada por Elizabeth Pérez hace 3 años busca promover a los grupos jóvenes", en *Unomásuno*, México, 4 de septiembre de 1979.
[1763] Pedro Mármol, "Gerundios y pleonasmos", en *El Nacional*, México, 2 de abril de 1977.
[1764] Dionisia Urtubées, "Tres revistas de danza", *op. cit.*

presentaciones se hicieron en el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, en donde los espectadores bailaron danzas de Israel, Rumania y Grecia acompañando a los bailarines.[1765] Helena Jordán siguió dictando conferencias, como la de abril de 1977 en el Auditorio del IPN, cuando trató el tema "Isadora Duncan y su lenguaje de la danza", con motivo del cincuenta aniversario de su muerte, ilustrada por bailarines del Taller de Danza Espacios, quienes reprodujeron los movimientos que suponían eran de Duncan.[1766]

La Oficina de Acción Cultural de la DGSS del DDF, en varios foros, y el Ballet Folklórico de México, A. C., en su teatro, fueron dos instituciones que promovieron conferencias en el periodo 1977-1980. Otra fue el Instituto Anglo Mexicano de Cultura, que el 27 de octubre de 1977 presentó "La escuela de danza británica" con John Field, director de la Academia Real de Danza de Londres, entre otras.[1767]

El Departamento de Danza de la UNAM también organizó actividades académicas, como al mes siguiente de su fundación, para festejar el cincuentenario de la muerte de Diaghilev, con una conferencia dictada por José Antonio Alcaraz.[1768] En marzo de 1980 Colombia Moya promovió otra sobre historia de la danza, a cargo de Waldeen, en el Palacio de Minería, ilustrada por la bailarina Athenea Baker.[1769] Siguió el ciclo de conferencias "Danza", efectuado los viernes en la Librería Universitaria, dentro del cual participaron Arnold Belkin el 11 de abril, con "El escenario y la danza"; el 18, Luis Bruno Ruiz con "Realidad y poética de la danza", en la que se refirió a la historia de la danza e hizo analogías con la poesía, y el 25, Armando Zayas, con "La música y la danza".[1770]

Además de la labor permanente del Taller Coreográfico de la Universidad para promover la producción y exhibición de la fotografía de danza, varias instituciones montaron sus propias exposiciones. Fue el caso de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, que en mayo de 1978 inauguró "Fotografías y carteles de danza" de Rafael Doniz, con textos de Alberto Dallal e imágenes de la compañía de Louis Falco y el

---

[1765] "Experimentos a base de danzas flamencas", en *Excélsior*, México, 20 de marzo de 1977, p. 6-B.
[1766] Luis Bruno Ruiz, "Isadora Duncan y su lenguaje de la danza", en *Excélsior*, México, 4 de abril de 1977.
[1767] Dulce María Ruiz de Velasco, "Hoy en el mundo de la cultura", en *El Heraldo de México*, México, 27 de octubre de 1977, p. 4-C.
[1768] "El Departamento de Danza celebró el cincuentenario de la muerte de Diaghilev en la Librería de la UNAM", en *Unomásuno*, México, 16 de diciembre de 1979.
[1769] Luis Bruno Ruiz, "La maestra Waldeen habló sobre la danza en el mundo", *op. cit.*
[1770] "Charla sobre la realidad y poética de la danza", *op.cit.*

BNM,[1771] material que posteriormente se exhibió en la Sala de Exposiciones de El Colegio de México.

Dos exposiciones más, de Antonio Gutiérrez Rodríguez, fueron montadas en los corredores del PBA para funciones del BNM y del Ballet Independiente, sobre obras de los coreógrafos de ambas compañías.[1772]

La labor pionera de Colombia Moya en la difusión de programas de radio y televisión especializados en danza tuvo continuidad de 1977 a 1980, a pesar de su nombramiento en la UNAM. En Radio Universidad Moya dirigía *Tiempo de danza*, que en abril de 1977 cumplió cuatro años de salir al aire semanalmente. Con el mismo nombre y producido por la Dirección General de RTC, Moya dirigió su programa de televisión transmitido por el Canal 4, que posteriormente se convirtió en *Teledanza*, al pasarse al Canal 11. Hasta abril de 1977 esa serie había transmitido 116 programas, en su permanencia al aire durante varios años ininterrumpidos.[1773]

En el Canal del IPN *Teledanza* aparecía de lunes a jueves a las 18.30 horas, lo que permitió a Colombia Moya difundir "las bases para la adquisición de los conocimientos relacionados con la estética de la danza" e informar sobre "esta expresión artística con la presencia de grupos y artistas sobresalientes".[1774]

En el Canal 13 se transmitía el programa *Tiempo de Bellas Artes*, que presentó diversas obras dancísticas, como *La bella durmiente del bosque* con la CND, en noviembre de 1978.[1775] Asimismo el INBA, gracias al interés de Bremer por difundir el ballet a un público masivo y al establecimiento de un convenio del Instituto con el Lincoln Center y la Corporación Mexicana de Televisión, promovió la transmisión por Canal 13 de funciones en el Metropolitan Opera de Nueva York, como en mayo de 1978, con el American Ballet Theatre y sus estrellas Gelsey Kirkland, Cynthia Gregory, Ivan Nagy, Fernando Bujones,

---

1771 Dionisia Urtubées, "Fotografías y carteles de danza", en suplemento *Revista Mexicana de Cultura*, VII época, núm. 19, de *El Nacional*, México, 14 de mayo de 1978.
1772 Luis Bruno Ruiz, "Sentido especial se requiere para fotografiar la danza", en *Excélsior*, México, 22 de agosto de 1978.
1773 "Fragmentos de un festival de danza por televisión", en *El Nacional*, México, 14 de abril de 1977, p. 16.
1774 "*Amor sin barreras* con el Ballet Universitario", en *Excélsior*, México, 16 de abril de 1979.
1775 "Escenificarán en el canal 13 *La bella durmiente*", en *Excélsior*, México, 17 de noviembre de 1978.

Natalia Makarova y Mijail Barishnikov,[1776] y en mayo de 1979, *La bella durmiente del bosque* con la misma compañía.[1777]

Gracias al patrocinio de Aeropuertos y Servicios Auxiliares, el Grupo Bancario Somex, la Lotería Nacional, Nacional Financiera y Pemex, también el Canal 13 dio a conocer en julio de 1978 (y otras fechas) varias obras del Royal Ballet, en directo desde el Covent Garden de Londres.[1778]

[1776] José Barros Sierra, "Música, ópera, ballet", en *Excélsior*, México, 27 de mayo de 1978.
[1777] "Transmitirán hoy desde Nueva York el ballet *La bella durmiente del bosque*", *op. cit.*
[1778] Cartelera del INBA, en *Excélsior*, México, 21 de julio de 1978, p. 11-C.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aguirre Cristiani, Gabriela y Felipe Segura, *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*, Fomento Cultural Banamex, A.C., México, 1994.
- Anderson, Jack, *Ballet and Modern Dance. A Concise History*, Princeton Book Co., Publishers, Princeton, 1992.
- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, "La danza moderna en México: el nacionalismo", tesis, Facultad de Filosofía, UNAM, México, 1983.
- *Ballet Nacional de México. Danza Contemporánea*, catálogo, Difusión Cultural UNAM, México, 1981.
- Bastien, Kena, "La danza de los orfelinos", en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad* núm. 37, UAM, México, diciembre de 2000.
- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, UAM-Xochimilco, México, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo-CONACULTA, México, 1990.
- Cardona Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano*, INBA, México, 1990.
--- *Guillermina Bravo. Iconografía*, CONACULTA-INBA, México, 1996.
--- *La danza en México en los años setenta*, Textos de danza núm. 2, UNAM, México, 1980.
- Cerón Anaya, Hugo, "El imaginario colectivo, Cuba y la democracia en 1968", en *Sólo historia. Luchas democráticas del siglo XX*, año 2, núm. 14, INEHRM, México, julio-septiembre 2001.
- *CICO: danza contemporánea*, Cuadernos del CID Danza núm. 11, INBA, México, 1986.
- *Cincuenta años de danza en el PBA*, 2 vols., INBA-SEP, México, 1986.
- *Compañía Nacional de Danza*, Cuadernos del CID Danza núm. 12, INBA, México, 1986.
- *Compañías subsidiadas*, Cuadernos del CID Danza núm. 8, INBA, México, 1985.
- Cortés González, Alma Rosa, *60 Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, INBA, México, 1992.
- Charlas de danza del proyecto Historia oral de la danza en México en el siglo XX, CENIDI Danza-INBA, México.
- Chávez, Carlos, "50 años de música en México", en *México en el arte. Crónica de medio siglo 1900-1950* núm. 10-11, INBA, México, 1951.
- Dallal, Alberto, *Fémina danza*, UNAM, México, 1985.
--- *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1983.
--- *La danza en México*, UNAM, México, 1986.
--- *La danza en situación*, Ediciones Gernika, México, 1985.
--- *La danza moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
--- *Danza Libre Universitaria*, Dirección de Teatro y Danza de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, s/f.
- Delgado César, *Raúl Flores Canelo, arrieros somos*, INBA, México, 1996.
--- *Guillermina Bravo. Historia oral*, CENIDI Danza-INBA, México, 1994.
- *Diez años del Taller Coreográfico*, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Artes, México, julio-agosto de 1981.
- *Doce fotógrafos de danza*, Cuadernos del CID Danza núm. 14, INBA, México, 1986.
- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, CENIDI Danza-INBA, México, 1990.
- Escudero, Alejandrina, *Felipe Segura: una vida en la danza*, CONACULTA-INBA-Escenología, México, 1995.

- Ferreiro, Alejandra, "Repercusiones del currículum oculto en el plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana", tesis para obtener el grado de Maestría en Educación e Investigación Artística, INBA, México 1996.
- Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, CENIDI Danza-INBA, México, 1990.
- Flores Martínez, Óscar, *Cortes selectos*, INBA, México, 1991.
- Fuentes, Irma, *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*, CENIDI Danza-INBA, México, 1995.
- González, Luis, "La cultura humanística", en *Historia de México*, vol. 12. Ed. Salvat, México, 1978.
- *Grupos independientes*, Cuadernos del CID Danza núm. 9 y 10, INBA, México, 1985.
- *I Reunión de Trabajadores Interdelegacional*, DGSS-DDF, México, 28 de julio de 1977.
- José Agustín, *Tragicomedia mexicana I*, Ed. Planeta, México, 2002.
--- *Tragicomedia mexicana II*, Ed. Planeta, México, 2001.
- Kleen, Angélica, *Anuario 1991-1992*, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, Monterrey, 1992.
- Koegler, Horst, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1987.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial*. *Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, 1997.
- *La obra educativa en el sexenio 1958-1964*, SEP, México, 1964.
- Lavalle, Josefina, *Waldeen*, Cuadernos del CID Danza núm. 17, INBA, México, 1987.
--- y Alejandra Ferreiro, "50 años de la Academia de la Danza Mexicana", en *Educación artística*. *Gaceta de las escuelas profesionales y centros de investigación del INBA*, año 5, núm. 17, INBA, México, abril-junio de 1997 (separata).
- Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1950.
- Ley que creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1946.
- Manrique, Jorge Alberto, "Arte contemporáneo", en *Historia de México*, vol. 12, Ed. Salvat, México, 1978.
--- "El proceso de las artes 1910-1970", en *Historia general de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977.
- Márquez, Tere, *Las mujeres y el poder*, Ed. Diana, México, 1996.
- Martínez, José Luis, *Memoria del INBA 1964-1970*, SEP-INBA, México, 1970.
- Matthews, Irene, *Nellie Campobello*. *La centaura del Norte*, Ed. Cal y Arena, México, 1997.
- *Memoria del Coloquio La enseñanza de las artes, su futuro en el presente*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1999.
- *Memoria del Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza 1985*, 2 vols., SEP-INBA, México, 1987.
- Memorias del V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, Toluca, estado de México, CENIDI Danza-INBA, 1988 (inédita).
- Mendoza, Cristina, "Clementina Otero de Barrios y la danza en México", en *Catálogo de obra*, INBA, México, 1989.
--- *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, INBA, México, 2000.
- *México su apuesta por la cultura*. *El siglo XX*. *Testimonios desde el presente*, Ed. Grijalbo-Proceso-UNAM, México, 2003.

- Meyer, Lorenzo, "El sistema social del México contemporáneo", en *Historia de México*, vol. 12, Ed. Salvat, México, 1978.
--- "La encrucijada", en *Historia general de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. 4, El Colegio de México, México, 1977.
--- *Días de guardar*, Ed. Era, México, 1985.
- Montaño Villalobos, Alicia, *Voces danzantes de Sinaloa*, COBAES, Culiacán, 1998.
- Muñoz Altea, Fernando y Magdalena Escobosa Haas de Rangel, *Historia de la residencia oficial de Los Pinos*, Presidencia de la República-Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Ocampo, Carlos, *Memoria de una utopía*. *El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, Ed. Ponciano Arriaga-Gobierno del Estado de San Luis Potosí-CONACULTA, México, 2001.
- Ochoa Sandy, Gerardo, *Política cultural ¿qué hacer?*, México, Ed. Raya en el Agua, México, 2001.
- Pellicer de Brody, Olga y Esteban L. Mancilla, *El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960*, vol. 23, El Colegio de México, México, 1988.
- Pellicer de Brody, Olga, y José Luis Reyna, *El afianzamiento de la estabilidad política*, *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960*, vol. 22, El Colegio de México, México, 1978.
- *Plan Nacional de Educación*, SEP, Los Pinos, México, 1977.
- Porras, Agustín, "La población", en *Historia de México*, vol. 12, Ed. Salvat, México, 1978.
- *Proyecto para reestructurar la educación de la danza a nivel nacional*, Comisión Mixta Pedagógica de la Dirección de Danza del INBA y Consejo Nacional Técnico de la Educación, INBA, México, 1979.
- Ramos, Maya y Patricia Cardona (coords.), *La danza en México*. *Visiones de cinco siglos*, 2 vols., CENIDI Danza-INBA-Escenología-CONACULTA, México, 2002.
- Ramos, Roxana, *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, IPN, México, 2002.
- Romano de López Portillo, Carmen, "FONAPAS. Primera Reunión Nacional de Información. Informe de labores 1977-1979", FONAPAS, México, 1979.
- Rosa, Tulio de la *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*, CONACULTA, México, 2000.
- Ruiz, Luis Bruno, *La danza que me dejó su huella*, INBA, México, 1991.
- Scherer García, Julio, *Los presidentes*, Ed. Grijalbo, México, 1986.
- Sefchovich, Sara, *La suerte de la consorte*. *Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, Ed. Océano, México, 1999.
- Segura, Felipe, *Gloria Campobello*. *La primera ballerina de México*, INBA, México, 1991.
- Taryn Benbow-Pfalzgraf (ed.), *International Dictionary of Modern Dance*, St. James Press, Detroit-Nueva York-Londres, 1998.
- Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza núm. 5, UNAM, México, 1982.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, CENIDI Danza-INBA, México, 1995.
--- *Frutos de mujer*. *Las mujeres en la danza escénica*, CONACULTA, México, 2002.

--- *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, CENIDI Danza-INBA, México, 2000.
--- *Mujeres de danza combativa*, CONACULTA, México, 1998.
--- *Danza de hombre. Testimonio de cinco creadores* (inédito).
- *Tramoya*, Cuaderno de Teatro núm. 48, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden, Xalapa-Camden, julio-septiembre de 1996.
- *Treinta Festival Internacional Cervantino*, CONACULTA-FIC-Gobierno de Guanajuato, México, 2002.
- *Una vida dedicada a la danza 1985*, Cuadernos del CID Danza núm. 4-7, INBA, México, 1985.
- *Una vida dedicada a la danza 1987*, Cuadernos del CID Danza núm. 16, INBA, México, 1987.
- *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 19, INBA, México, 1988.
- *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 21, INBA, México, 1989.
- *Una vida dedicada a la danza 1990*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 22, INBA, México, 1990.
- *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 23, INBA, México, 1991.
- *Una vida dedicada a la danza 1992*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 24, INBA, México, 1992.
- *Una vida en la danza 1993*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 25, INBA, México, 1993.
- *Una vida en la danza 1994*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 29, INBA, México, 1994.
- *Una vida en la danza 1995*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 30, INBA, México, 1995.
- *Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 32, INBA, México, 1996.
- *Una vida en la danza 1997*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 33, INBA, México, 1997.
- *Una vida en la danza 1998*, Cuadernos del CENIDI Danza núm. 34, INBA, México, 1998.
- Vela Quintero, Enrique y María Velasco, "Historia académica de la Escuela Nacional de Danza" (inédito).
- Waldeen, *Imagen de creación continua*, Textos de danza núm. 4, UNAM, México, 1982.

## BOLETINES DEL CENIDI DANZA

- *Boletín Informativo del CIDD* núm. 1, INBA, México, 1984.
- *Boletín Informativo del CIDD* núm. 2, INBA, México, 1985.
- *Boletín Informativo del CIDD* núm. 3, INBA, México, 1985.
- *Boletín Informativo del CIDD* núm. 4, INBA, México, 1985.
- *Boletín Informativo del CIDD* núm. 5, INBA, México, 1985.
- *Boletín Informativo del CIDD* núm. 6, INBA, México, 1985.
- *Boletín CID Danza* núm. 8, INBA, México, enero-marzo de 1986.
- *Boletín CID Danza* núm. 9, INBA, México, abril-junio de 1986.

- *Boletín CID Danza* núm. 10, INBA, México, julio-septiembre de 1986.
- *Boletín CID Danza* núm. 11, INBA, México, octubre-diciembre de 1986.
- *Boletín CID Danza* núm. 12, INBA, México, enero-marzo de 1987.
- *Boletín CID Danza* núm. 13, INBA, México, abril-junio de 1987.
- *Boletín CID Danza* núm. 14, INBA, México, julio-septiembre de 1987.
- *Boletín CID Danza* núm. 15, INBA, México, octubre-diciembre de 1987.

**HEMEROGRAFÍA**

*22 de septiembre*, 1977
*A.B.C*., 1960-1965
*América*, 1964-1978
*Artes Escénicas*, 1987
*Atisbos*, 1963-1964
*Audiomúsica*, 1963-1967
*Avance*, 1971-1978
*Boletín interno del Congreso del Trabajo*, 1976
*Cine Mundial*, 1960-1980
*Claridades*, 1964-1976
*Comunidad-Conacyt*, 1980
*Crucero*, 1971-1972
*Cuadernos de Bellas Artes*, 1962
*Danza*, 1977-1979
*Diario de la Tarde*, 1963-1980
*Diario Oficial de la Federación*, 1975-1978
*El Día* y suplementos, 1963-1983
*El Diario de México*, 1966-1976
*El Expreso Metropolitano*, 1977
*El Fígaro*, 1966
*El Financiero*, 1992
*El Heraldo de México* y suplementos, 1965-1983
*El Mexicano*, 1973
*El Nacional* y suplementos, 1962-1983
*El Redondel*, 1959-1977
*El Sol de México*, matutino y vespertino y suplementos, 1965-1983
*El Universal Gráfico*, 1959-1972
*El Universal* y suplementos, 1960-1983
*Esto*, 1963-1980
*Excélsior* y suplementos, 1959-1983
*Éxito, su periódico*, 1962-1967
*Extra*, 1963
*Gaceta UNAM*, 1968-1980
*Glosa Publicitaria*, 1972
*Guía*, 1966
*Hoy*, 1959-1973
*Impacto*, 1959-1971
*INBA*, 1981

*Iniciativa*, 1971-1979
*La Afición*, 1960-1965
*La Capital*, 1969
*La Onda*, 1976
*La Prensa*, 1963-1983
*La Semana de Bellas Artes*, 1978-1981
*La Voz del Actor*, 1971
*Maceua* (material inédito)
*Mañana*, 1966-1972
*Mexicano*, 1960
*México al Día*, 1963-1972
*México en el Arte*, 1951-1952
*Mujeres*, 1964-1977
*Nosotros*, 1965-1971
*Novedades* y suplementos, 1959-1983
*Ovaciones*, 1ª y 2ª edición, 1961-1980
*Periférico, periódico independiente*, 1976
*Política*, 1961-1966
*Proceso*, 1976-1980
*Reforma*, 1997-2003
*Revista Casa de la Paz*, 1965-1970
*Revista de Bellas Artes*, 1973
*Revista de la Universidad de México*, 1973
*Revista de Revistas*, 1963-1976
*Revista México en el Mundo*, 1975
*Revista Signo*, 1965
*Revista Tiempo*, 1963-1972
*Revista Tlatelolco*, 1966-1968
*Revista Usted*, 1972
*SELE Música 690 XEN*, 1960
*Siempre!*, 1962-1983
*Siete*, 1973
*The News*, 1970-1980
*Todo*, 1963-1964
*Últimas Noticias*, 1ª y 2ª edición, 1960-1980
*Uno más uno*, 1979-1983
*Vanguardia*, 1993
*Zócalo*, 1960

## EXPEDIENTES

Expedientes de artistas, compañías, festivales, temporadas, organismos, instituciones y escuelas del Archivo CENIDI Danza-INBA
Expedientes de artistas, compañías, festivales, temporadas, organismos, instituciones y escuelas de la Biblioteca Nacional de las Artes
Programas de mano de compañías y escuelas del Archivo CENIDI Danza-INBA
Programas de mano de compañías y escuelas de la Biblioteca Nacional de las Artes

Expedientes del Archivo Histórico de la Danza
Expedientes del Archivo Fondo Nacional para Actividades Sociales
Expedientes del Archivo Departamento del Distrito Federal
Expedientes del Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores

**ARCHIVOS**

Archivo vertical del CENIDI Danza-INBA
Archivos personales de:
Patricia Aulestia
Mirta Blostein
Valentina Castro
Luis Fandiño
Guillermo González Aranda
Nellie Happee
Josefina Lavalle
Felipe Segura

**ENTREVISTAS (todas realizadas por Margarita Tortajada Q.)**

Con Felipe Segura, México, 9 de marzo de 1992.
Con Rosa Reyna, México, 17 de marzo de 1992.
Con Tulio de la Rosa, México, 22 de mayo de 1997.
Con Sylvia Ramírez, México, 22 de mayo de 1997.
Con Guillermina Bravo, México, 18 de abril de 1998.
Con Valentina Castro, México, 8 de abril de 2003.
Con Nellie Happee, México, 15 de agosto de 2003.
Con Alfredo Espinoza Gómez y Gustavo Acosta Zacarías, Querétaro, 27 de agosto de 2003.
Con Guillermo González Aranda, México 2 de diciembre de 2003.
Con Lin Durán, México, 8 de enero de 2004.
Con Gladiola Orozco y Maurice Dejean, Ballet Teatro del Espacio, 2 de septiembre de 2004.